CAHIERS DU CINÉMA



123 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • SEPTEMBRE 1961 ★ 123

NOTRE COUVERTURE



Delphine Seyrig dans **L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD** d'Alain Resnais.

Ne manquez pas de prendre page 54 **LE CONSEIL DES DIX**

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1961. Tome XXI. — N° 123

SOMMAIRE

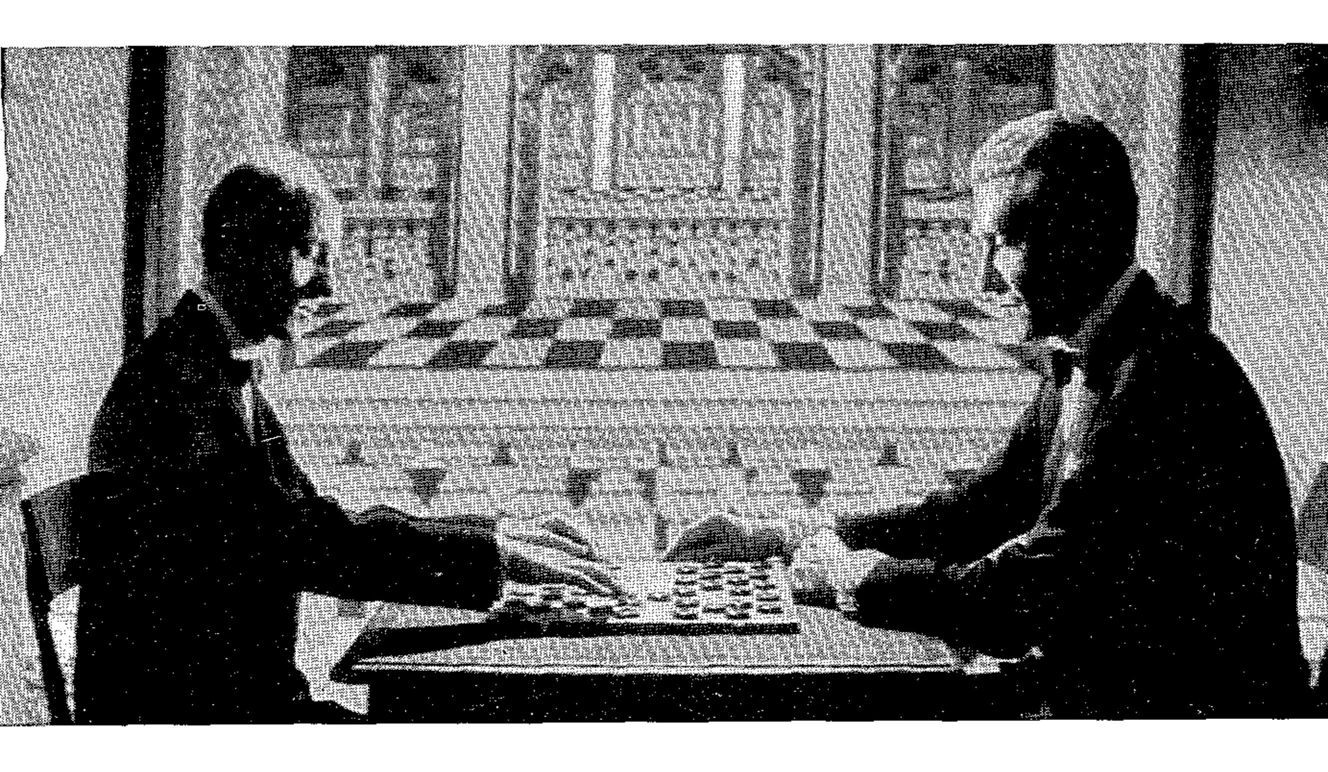
*

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



ENTRETIEN AVEC RESNAIS ET ROBBE - GRILLET

par André S. Labarthe et Jacques Rivette

Cet entretien traite presque exclusivement de L'Année dernière à Marienbad, *second long-métrage d'Alain Resnais. Aussi, après une première conversation avec Resnais, avons-nous décidé de poursuivre en compagnie d'Alain Robbe-Grillet, scénariste de ce film.*

Et comme Marienbad *est de ces œuvres closes, sans détail, où toutes choses se tiennent, nous avons tout d'abord interrogé Alain Resnais sur un de ses aspects les plus anecdotiques : le jeu auquel s'affrontent à plusieurs reprises les deux personnages masculins.*

— C'est la seule chose sur laquelle je ne peux rien vous dire. Je n'y ai jamais joué. Il paraît que c'est un jeu très ancien : les Chinois y jouaient déjà, trois mille ans avant Jésus-Christ. C'était le jeu de Nim, dont Robbe-Grillet a inventé une variante sans en connaître l'existence.

— *Mais ce n'est pas un jeu, en fait. C'est un piège.*

— Certainement.

— *La combinaison de départ est perdante ; si les deux joueurs sont d'égale force, celui qui joue le premier perd.*

— Moi, je crois que quand Albertazzi perd, c'est lucidement, volontairement. Peut-être par désinvolture. Le personnage de X est d'ailleurs un personnage très double, je veux dire qu'il a des périodes de volonté, d'entêtement, très violentes, auxquelles succèdent sans transition des périodes de découragement.

— *Quel est le rapport secret du jeu et du film ?*

— C'est, je crois, qu'il faut toujours prendre une décision. Et en même temps, pendant que les personnages jouent, on peut penser qu'ils s'accordent un moment de réflexion avant de décider quelque chose. D'ailleurs, tout est peut-être pensé par la femme à la veille de prendre une décision, et elle fait un rassemblement de tous les éléments en trente secondes. Je ne pense pas qu'il y ait d'autres rapports, si ce n'est un retour cyclique des problèmes, ce qui correspondrait plutôt au développement musical et au côté un peu obsédant des rêves. *Marienbad* est un film qui ne comporte pour moi ni allégorie ni symbole.

— *Mais il y a des possibilités de symboles.*

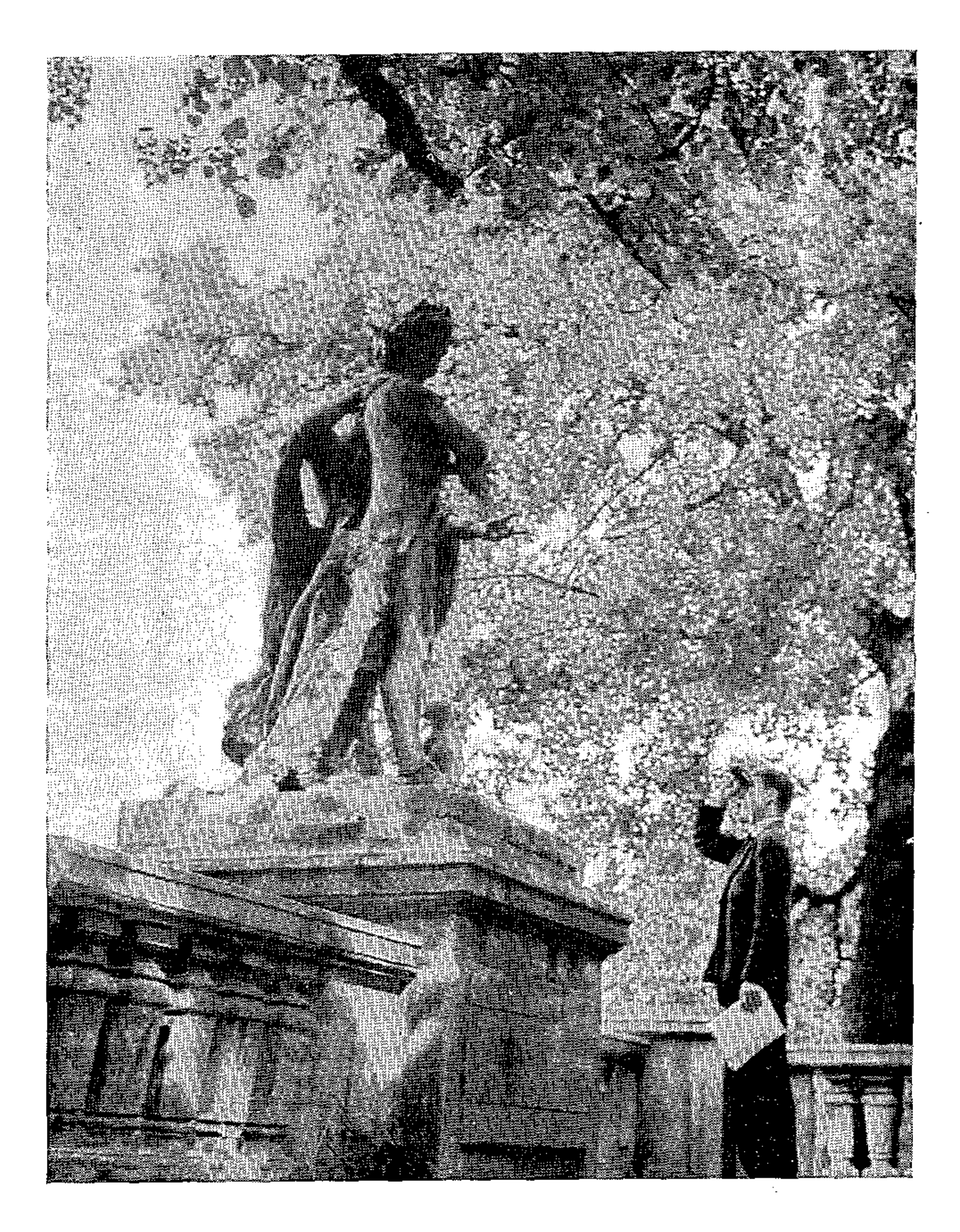
— Oui, on peut, bien sûr, penser au mythe du Graal ou à autre chose. Mais le film est ouvert à tous les mythes. Si, par exemple, on peut appliquer dix grilles types, mythologiques ou réalistes, on arrivera à une solution vraie sur soixante ou quatre-vingts pour cent du film, mais jamais complètement.

Le Douanier Rousseau.

Une des grilles qui m'intéressent dans le film, c'est celle des univers parallèles. Il est fort possible que tous les personnages aient raison. Cela dit, ce n'est pas une chose qui s'est organisée volontairement dans ce sens. C'est ici qu'il faut reparler d'écriture automatique. Ce n'est pas parce que Robbe-Grillet a un style extrêmement précis et une vision extrêmement nette que l'automatisme est à rejeter. Sa manière de travailler me fait souvent penser au Douanier Rousseau qui commençait sa toile par le coin gauche, en donnant tous les détails, et finissait par le coin droit. C'est d'ailleurs ce qui est assez amusant dans le film : on a dû commencer à le repérer, je ne dis pas sans savoir comment ça allait finir, mais enfin, les dernières feuilles étaient à peine tapées qu'on commençait à tourner. L'important était d'être tout le temps fidèle à une espèce d'intuition. C'était le genre de film où on peut dire : après le tournage, il va y avoir vingt-cinq solutions de montage. Mais pas du tout : on est retombé exactement sur les combinaisons prévues. C'est ce qui fait que Robbe-Grillet et moi, nous nous sentons très en dehors du film et nous le regardons comme une chose. Nous voulions mettre en jeu un autre mécanisme que celui du spectacle traditionnel, une espèce de contemplation, de méditation, d'allées et venues autour d'un sujet. Nous voulions nous trouver un peu comme devant une sculpture qu'on regarde sous tel angle, puis sous tel autre, dont on s'éloigne, dont on se rapproche.

— *Mais il y a quand même une résistance du matériel cinéma, qu'il faut vaincre.*

— Oui. Pour moi, le film est une enquête sur différents points, comme de savoir ce qui est une impasse et ce qui est au contraire un chemin. Il est certain qu'il doit y avoir dans le film les deux à la fois. Pour le moment, j'avoue en être encore trop près pour en distinguer les perspectives. Je lis ce qu'on m'écrit chaque matin, et je m'aperçois qu'on



« On peut imaginer que *Marienbad* est un documentaire sur une statue. » (Alain Resnais pendant le tournage de *L'Année dernière à Marienbad*).

me parle d'œuvre froide et mallarméenne, ou bien d'œuvre passionnée et tendre. Il y a donc deux types de réactions diamétralement opposées. Je ne suis finalement pas plus avancé ! Il est fort possible que ces deux réactions soient vraies, que ce soit un peu un film-miroir.

Des coups de feu.

— Il ne s'agit pas de faire l'exégèse du film. Mais n'y a-t-il pas un piège dans l'idée de guider le spectateur du présent vers le passé, ou le futur ? En le revoyant, on a plutôt l'impression qu'il s'agit des rapports du réel et de l'imaginaire, et non des temps.

— C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité. Il y a des moments où la réalité est parfaitement inventée, ou intérieure, comme lorsque l'image correspond à la conversation. Le monologue intérieur n'est jamais dans la bande sonore, il est presque toujours dans l'image, qui, même lorsqu'elle représente le passé, correspond toujours au présent dans la tête du personnage. Ce qui est présenté comme présent ou passé est donc purement une chose qui se déroule pendant que le personnage parle. Par exemple, je discutais l'autre jour avec une fille qui revenait de l'Inde, et je l'ai vue tout à coup devant le temple d'Angkor avec une robe bleue, alors qu'elle n'était jamais allée à Angkor et que la robe bleue était simplement celle que je lui voyais porter.

— Il y a un côté très ouvert dans l'interprétation. Par exemple, quand Robbe-Grillet résume le film, c'est du point de vue de l'homme qui propose à la femme un passé...

— C'est cela. Si l'on prend la formule de Truffaut : « Tout film doit pouvoir se résumer en un mot », je veux bien qu'on dise : *L'Année dernière à Marienbad* ou la persuasion. C'est une solution. Mais il y en a d'autres.

— On peut voir aussi le film comme si ce passé était réel, qu'il y ait une sorte de refus du passé par la femme, et que l'homme joue là-dedans un peu le rôle d'un psychanalyste qui oblige la femme à reprendre en charge un passé volontairement censuré.

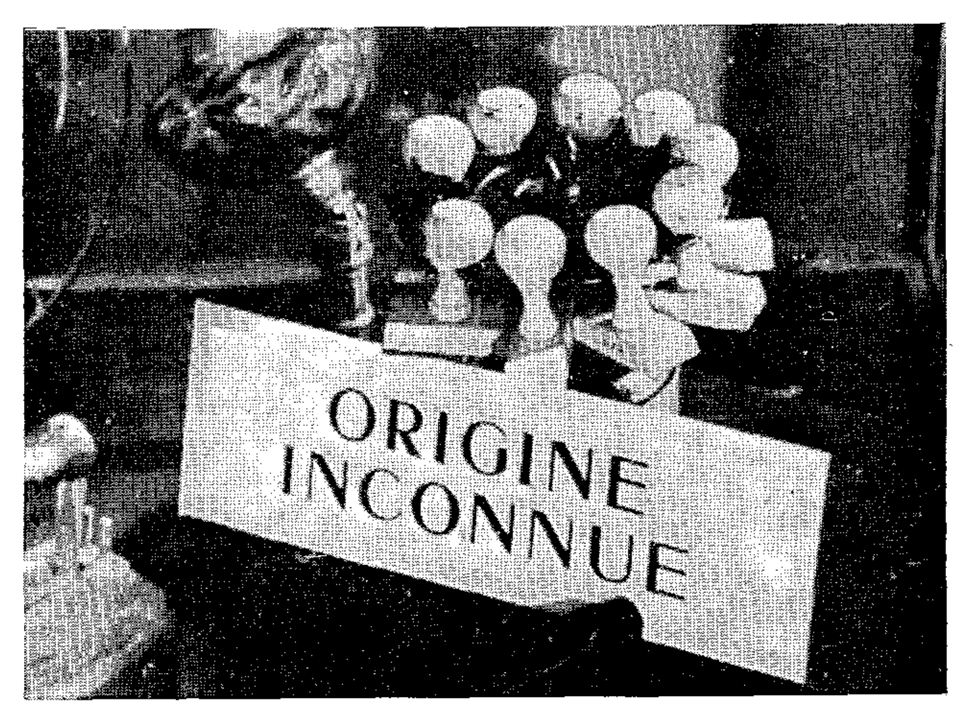
— C'est en tout cas dans ce sens que j'ai conçu la mise en scène. Il y a aussi l'utilisation de thèmes psychanalytiques introduits consciemment : par exemple, les chambres trop vastes qui indiquent une tendance au narcissisme. A un moment, Albertazzi entendait des coups de feu, ce qui signifie l'impuissance : je les ai finalement supprimés au mixage, parce que ça ne correspondait pas à l'idée que je me faisais du personnage. Mais peut-être les ai-je enlevés parce que j'en connaissais très bien la valeur en psychanalyse?

— Les moments de tension entre lui et elle correspondent à des moments de tension entre malade et psychanalyste.

— Vers la fin, je ne sais pas si vous vous souvenez de cette scène où l'homme a la main contre la porte, après la séquence hypothètique de la mort, où elle s'imagine que si elle partait, elle serait tuée, etc. Quand elle dit, comme avec désespoir : « Mais je ne suis jamais restée si longtemps nulle part », cela me donne l'impression, surtout par l'intonation, d'un acquiescement total, donc la chose est réelle. Maintenant, il est aussi séduisant d'en faire une malade. D'abord, cet hôtel a tout de même une drôle d'allure. Il y a d'ailleurs une phrase qui m'a toujours intrigué, c'est quand Sacha Pitoëff dit à la femme allongée sur le lit . « Il faut vous reposer, n'oubliez pas que nous sommes là pour ça ». Ce qui m'a toujours fait songer à *Caligari*, à la fin, quand le docteur dit : « Oui, il va se calmer, je le guérirai ». Il me semble que c'est un peu du même ordre. Peut-être cet hôtel n'est-il qu'une clinique.

Un entre-deux.

— Il y a une autre interprétation dont vous disiez avoir eu le sentiment : c'est que Albertazzi est la Mort.



Les Statues meurent aussi d'Alain Resnais et Chris Marker.

— A la fin, Robbe-Grillet a trouvé le mot « dalle de granit », et il s'est aperçu qu'après tout, la description du jardin correspondait assez précisément à celle d'un cimetière. Et en remontant à partir de là, il s'est aperçu qu'en effet on pouvait très bien rattacher le film aux vieilles légendes bretonnes, à l'histoire de la Mort qui vient chercher sa victime et qui lui a donné un an de sursis. Mais nous n'avons jamais cherché à tirer l'histoire dans un sens précis, demeurant toujours dans un entre-deux.

— *Il n'y a jamais réel absolu ou imaginaire absolu.*

— Il semble que dans le premier quart du film, il y a des choses qui ont un assez gros degré de réalité ; on s'en éloigne de plus en plus à mesure que le film se déroule ; et il est possible qu'à la fin tout à coup, ça se mette assez à converger, que la fin du film soit ce qu'il y a de plus vrai. Il faudrait regarder cela de plus près.

—*Avec un grand climax au centre, quand elle reconnaît la statue.*

— Oui, quand elle découvre le jardin et que le jardin, après tout, n'est que l'endroit où ils se trouvent : ce qui pose tous les problèmes de la chronologie du film.

— *Il y a un moment où elle sent le piège : quand elle lace sa chaussure ?*

— Exactement. A partir de ce moment-là, on peut considérer qu'elle s'est souvenu. Si, par hasard, elle est sincère au début, si vraiment son refus n'est pas de pure coquetterie ou de crainte, à partir de ce moment-là, elle a reconnu. Pour elle, c'est vrai. Mais évidemment, on ne sait jamais si les images sont dans la tête de l'homme ou dans la tête de la femme. Il y a tout le temps un balancement entre les deux. On peut imaginer que tout est

raconté par elle, au fond. Plusieurs spectateurs m'ont dit que cette femme n'existait pas, qu'elle était morte depuis longtemps, que tout se passait chez les morts. Mais ce sont là des choses auxquelles on pense quand la copie est standard, pas du tout au tournage, ni même au montage.

L'image du placard.

— *Qu'est-ce qui vous guidait dans l'organisation de cette matière que vous vouliez garder floue : un sentiment d'affinité entre des thèmes, des images ? Des rimes intérieures ?*

— Ce qui est intéressant, c'est que ce n'était pas moi seulement qui était guidé. Pendant tout le tournage, il n'y a pas eu de discussion ni entre les comédiens, ni parmi l'équipe technique. A plusieurs moments, on s'est dit : on pourrait faire ça ou ça, on parlait un peu avant les plans, on disait aussi : ça c'est le ton du film, ça ce n'est pas le ton du film. Et ce genre de discussion n'a jamais duré plus de quarante secondes. Nous étions tous obligés de suivre un chemin dont nous ne pouvions pas nous échapper. C'est une manière de rejoindre le film d'équipe. Nous étions en quelque sorte prisonniers non pas d'une logique, mais d'une paralogique qui faisait que nous étions constamment d'accord, du cadreur Philippe Brun à Sacha Vierny ou à Albertazzi. Ce qui aurait été instructif, c'est un petit journal des intersignes qu'il y a eu pour le choix des endroits, des comédiens. Il y a eu des tas de choses très bizarres, des phénomènes qu'auraient aimés André Breton ou Jean Cocteau, et qui se sont produits très fréquemment. J'ai l'impression que la forme doit préexister, je ne sais pas où ni comment, et qu'automatiquement, quand on écrit, l'histoire doit se glisser dans le moule. Chaque fois que j'ai pu avoir, soit en 16 mm, soit en 35, l'occasion de faire des films, je me suis aperçu qu'on ne peut pas faire faire n'importe quels gestes à n'importe quels personnages, ni leur faire dire n'importe quoi. Il y eut un moment, pendant la préparation de *Marienbad,* où j'arrivais avec mon petit carnet noir et où je proposais à Robbe-Grillet, par exemple, de faire intervenir le monde réel sous la forme de conversations concernant un problème politique insoluble, du moins pour ceux qui tenaient ces conversations. On s'est aperçu que c'étaient les spectateurs eux-mêmes qui, en assistant au film, représentaient naturellement le monde réel et qu'il était donc impossible de les inclure d'avance dans la bulle du film. J'avais voulu aussi, un moment, que la femme soit enceinte ; j'en parlais à Robbe-Grillet, mais ce ne fut guère possible. Nous n'étions pas libres. Je suis d'ailleurs persuadé qu'on ne fait pas les films qu'on veut.

Le film est aussi pour moi une tentative, encore très grossière et très primitive, d'approcher de la complexité de la pensée, de son mécanisme. Mais j'insiste sur le fait que ce n'est qu'un tout petit pas en avant par rapport à ce qu'on devrait arriver à faire un jour. Je trouve que, dès qu'on descend dans l'inconscient, une émotion peut naître. Par exemple, je me souviens de mon émotion en voyant *Le Jour se lève,* quand tout à coup il y avait des moments d'incertitude, quand l'image du placard commençait à disparaître, puis qu'une autre image apparaissait. Je crois que, dans la vie, nous ne pensons pas chronologiquement, que jamais nos décisions ne correspondent à une logique ordonnée. Nous avons tous des nuages, des choses qui nous déterminent et qui ne sont pas une succession logique d'actes qui s'enchaîneraient parfaitement. Il me paraît intéressant d'explorer cet univers, du point de vue de la vérité, sinon de la morale.

La notion de vulgarisation.

— *Le péril, c'est qu'on tombe dans un piège un peu semblable à celui dont parle Paulhan à propos du langage : ce qui est conçu par soi comme le comble de la liberté risque d'être reçu par autrui comme le comble du mécanique.*

— C'est le problème de toute communication, qu'il s'agisse de deux êtres ou de dix millions. Il faut savoir quelle est la portion de subjectivité qu'on peut arriver à faire partager



« Il faut vous reposer... » : Delphine Seyrig et Sacha Pitoëff dans *L'Année dernière à Marienbad.*

à tout le monde, dans la mesure où nous avons tous deux yeux, des cheveux, une pensée, etc. On en arrive tout naturellement à la notion d'inconscient planétaire. Ce qui me tente et m'intéresse toujours, c'est d'appliquer des disciplines un peu différentes de celles du spectacle courant. C'est une curiosité que j'ai. Il y a une notion qui me plaît bien, au cinéma, c'est la notion de vulgarisation. Un livre ou une peinture entrent d'abord en contact avec mille personnes, tandis qu'un film en touche tout de suite des millions. Dans cette optique, il est intéressant de reprendre une expérience faite par un écrivain en 1880 ou par un peintre connu de quelques initiés. Je suis contre la chapelle, et toute tentative qui consiste à faire éclater les murs de la chapelle me séduit *a priori.* De toute façon, même si on voulait refaire exactement la même chose que ce qui a déjà été fait, la composition chimique du cinéma est différente. Il est bien certain que, quand Van Gogh s'amuse à copier Delacroix ou Picasso Velasquez, on a un nouveau tableau. Cela dit, le cinéma a un peu des gros sabots avec son image concrète. Sa démarche est un peu pachydermique. On a toujours la vieille dualité Lumière et Méliès. Entre ces deux possibilités, on oscille et on se trouve parfois bien coincé. Si on prend *Lola,* par exemple : c'est Lumière ou c'est Méliès ?

Quand je vois un film, plus qu'aux personnages, je m'intéresse au jeu des sentiments. Je pense qu'on peut arriver à un cinéma sans personnages psychologiquement définis, où le jeu des sentiments circulerait comme, dans une toile contemporaine, le jeu des formes arrive à être plus fort que l'anecdote.

En cinq minutes.

— *Ce qui est terrifiant, c'est cette position que René Clair pousse à l'absurde quand il dit : « Le tournage n'est qu'une besogne ».*

— Pour moi, le tournage est l'élucidation. Je reconnais que je fais des petits croquis avant, mais c'est pour être tranquille.

— *Au moment du tournage, quelle est votre attitude vis-à-vis de ces croquis ?*

— Je les regarde toujours Cela me sert dans mes rapports avec les comédiens, avec le cadreur, avec l'opérateur. Ces croquis permettent par exemple que le comédien ne soit pas affolé huit ou dix jours avant le tournage. S'il a lu le découpage et s'il s'en est fait une idée, et puis que, tout à coup, au moment du tournage, on le mette dans une position ou un cadrage qu'il n'avait pas prévu, il va se troubler. Et comme j'aime bien que tout le monde soit décontracté au maximum sur le plateau, j'aime mieux discuter avant que pendant le tournage. Je suis pour des répétitions de tout le film avant de commencer à tourner.

Pour *Marienbad,* nous avions fait toute une chronologie sur papier millimétré. Et on disait toujours, avant d'aborder telle scène avec les comédiens : cette scène succède, sur le plan du montage, à telle autre scène, mais, sur le plan du degré de réalité, elle succède à telle autre scène encore que nous allons trouver beaucoup plus tard dans le film. D'ailleurs, très souvent, à la prise de vue, j'enregistre un morceau de la scène précédente, de manière à attaquer à la collure et non sur la réplique même. Bien entendu, cette chronologie a été établie une fois le scénario achevé. Par exemple, tous les changements de costume correspondent évidemment à des morceaux de temps différents. Ce qui n'est pas, bien sûr, la clé du film, si toutefois il y a une clé. Mais il est vrai qu'on pourrait refaire un montage du film en rétablissant une chronologie. On pourrait, par exemple, imaginer que le film se déroule en une semaine, que du moins tout ce qui est au présent se déroule d'un dimanche au dimanche suivant inclus. Ce qui n'empêche pas Robbe-Grillet de dire : cela se passe peut-être en cinq minutes. Cela correspond assez bien à la dilatation du temps dans le rêve, dans la mesure où on connaît un peu le mécanisme des rêves.

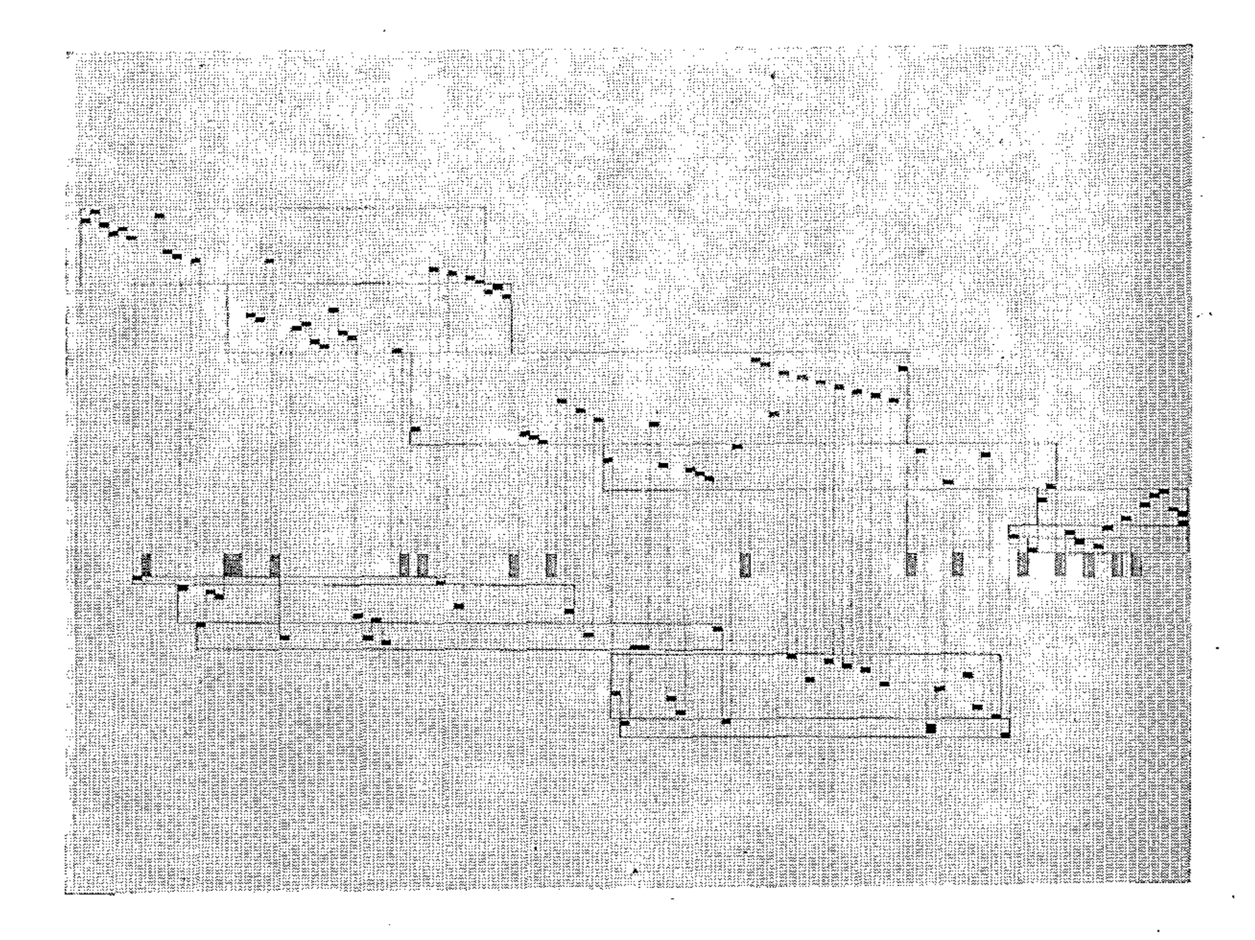
— *Votre montage est, en un certain sens, la version moderne du montage d'attractions. Pour Poudovkine, les plans étaient les mots de la phrase ; pour Eisenstein, chaque plan reste un élément vivant.*

— Eisenstein est beaucoup plus près de la rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table de dissection. Et, dans la mesure où je reste très sensible à la discipline surréaliste, je me sens en effet beaucoup plus proche de la conception d'Eisenstein. Chaque plan demeure vivant.

— *Il y a un sentiment de grande humilité devant chacun des éléments soit du réel, soit de l'œuvre, qui doit garder sa vie organique, et en même temps faire partie d'un ensemble.*

— Même quand il s'agit d'un élément du décor, je n'aimerais pas le transformer pour la caméra. C'est à la caméra de trouver la manière de faire sortir le décor comme il faut, ce n'est pas au décor de se plier à l'appareil. Et pour le comédien, c'est la même chose. Je respecte énormément le travail d'un comédien. On ne déplace jamais le plan de travail pour l'état mental d'un comédien, alors qu'on le déplace parce qu'il fait beau ou qu'il pleut.

***



On se doute qu'en dépit de la rigueur du script et de la rigidité du découpage, le tournage proprement dit de *L'Année dernière à Marienbad* n'est pas allé sans *ruses* de la part de son réalisateur. Il fallait bien prendre le film par un bout, l'achever par un autre, et, entre temps, « conduire la machine ». Le graphique que nous reproduisons ci-dessus fut, précisément, l'une de ces ruses, l'un de ces pièges, destinés à apprivoiser le film pour le mener où l'on sait.

Interrogé sur son fonctionnement, Resnais dut toutefois reconnaître son impuissance à nous renseigner. C'est donc à peine si nous savons qu'il s'agit d'une organisation des séquences selon leurs divers *degrés de réalité.* Celui qui sait voir découvrira dans ce tableau un essai de chronologie et pourra être tenté d'y voir une clé du film, ou du moins un éclaircissement : les cartes du jeu enfin mises en ordre. Entreprise évidemment absurde et d'avance vouée à l'échec.

Le véritable intérêt de ce graphique est plus prosaïque et plus anecdotique. C'est un graphique à usage interne dont la mission est aujourd'hui achevée : ordonner le choix des costumes et des éclairages, et surtout faciliter le travail des acteurs en les aidant à donner à leur jeu une cohérence qui leur eût peut-être, sans cela, manqué.

— *Alain Resnais nous a entretenu de la diversité des interprétations qui pouvaient intervenir dans l'exégèse de* L'Année dernière à Marienbad. *Je voudrais maintenant que nous prenions le film tel qu'il se présente : comme une suite d'images au présent.*

ROBBE-GRILLET : Une image est toujours au présent. Je me souviens d'une époque où l'idée de passé était introduite par un halo — un halo qui souvent persistait durant toute la séquence au passé. Mais on est revenu très vite à conserver la même image pour le présent et pour le passé. C'est-à-dire à admettre que tout est, de toute façon, du présent.

RESNAIS : Vous dites : on est revenu très vite. Ça n'a pas été tellement rapide. Le premier exemple absolument typique d'une introduction du passé dans le présent, avec des images d'une entière netteté et sans aucun recours au fondu enchaîné ou à une petite musique qui indique qu'on revient en arrière, je crois que c'est tout de même dans *Orphée,* quand Roger Blin fait sa déposition au commissariat de police et déclare qu'il s'est passé telles et telles choses. A ce moment, on voit une image de ce passé, puis la conversation dans le commissariat reprend exactement de la même manière. J'ai bien l'impression que c'est Cocteau qui a utilisé ce procédé pour la première fois d'une façon aussi précise.

— *Déjà, dans* Hiroshima, *il me semble que le flash-back n'était plus utilisé à des fins strictements dramatiques. L'afflux d'images qu'il engendrait noyait passablement sa fonction dramatique.*

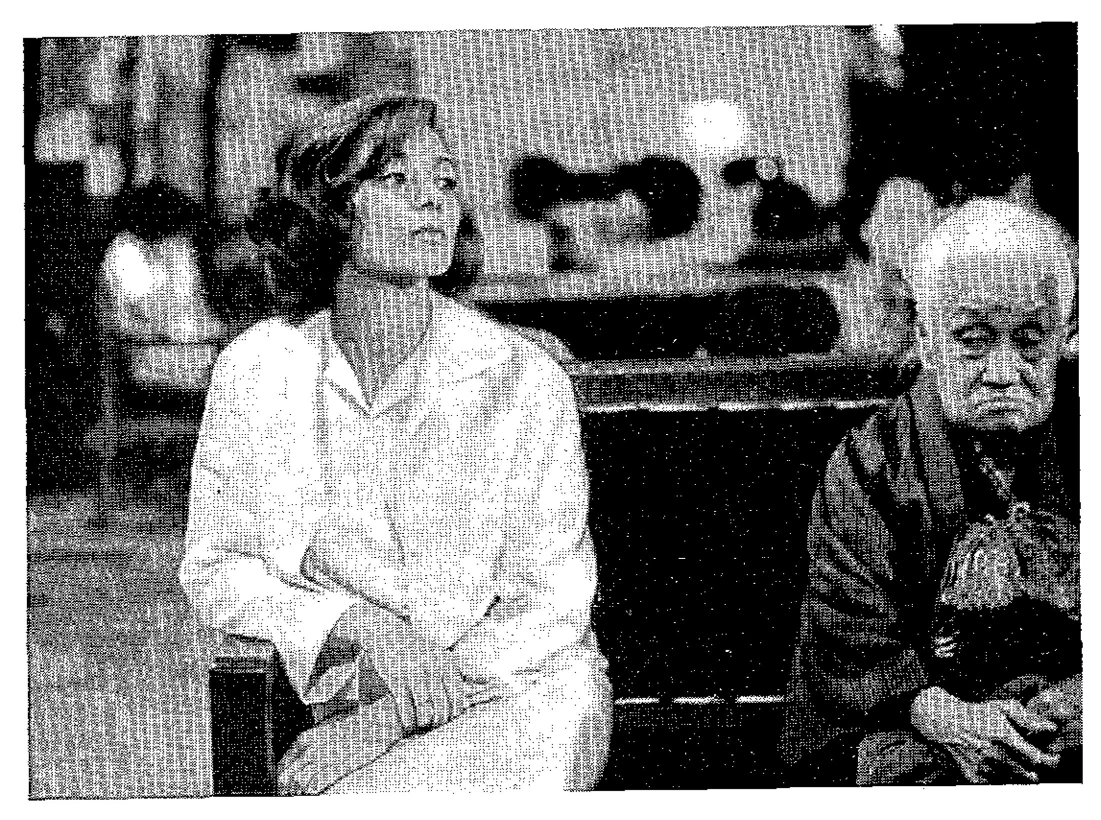
ROBBE-GRILLET : Oui, mais dans *Hiroshima* le spectateur pouvait quand même, après coup, replacer la scène dans une chronologie de l'histoire. Il y avait certes des images dont on ne comprenait pas tout d'abord qu'elles appartenaient au passé. Par exemple, le plan montrant le cadavre du soldat allemand. Sa valeur de choc est entière, mais évidemment le spectateur pointilleux quant aux significations pouvait toujours se dire plus tard : ah oui, c'est parce qu'elle repensait à la mort de son premier amant. C'est cette espèce de réalisme mental que nous cherchons : elle voit le Japonais sur le lit, et puis, d'un seul coup, elle voit l'Allemand mort. Il y a deux images, l'une qui lui est extérieure, l'autre intérieure. Mais, du moment qu'elle les voit on peut dire de la même façon, il est très bien que le cinéma puisse les donner avec le même caractère de présent.

Le restaurant et les vagues.

RESNAIS : C'est en somme une victoire du réalisme. En tout cas, c'est un gain de réalisme. Il est certain que l'ancienne rhétorique qui consistait à introduire le passé au moyen d'un signe, si nous ne pouvons la juger, n'a, en tout cas, pas plus de raison d'être qu'une autre. Faites l'expérience. Vous parlez pendant un quart d'heure avec quelqu'un. Puis vous l'arrêtez, et vous lui dites : « Vous avez vu ce qui s'est passé. Nous sommes là, dans un restaurant, en train de manger. Je vous ai parlé de la mer, des vacances. Est-ce que, si j'avais à décrire la scène que nous avons vécue depuis un quart d'heure, la manière la plus réaliste serait de nous montrer tous les deux en train de manger dans ce restaurant ou bien de montrer la plage avec les vagues dont nous avons parlé ? Ou même de montrer tout cela, non de la manière dont nous en avons parlé, mais en donnant les images qui se trouvaient dans nos têtes à ce moment-là, qui se répondaient, interféraient, se contredisaient même ? »

ROBBE-GRILLET : Evidemment cela est contraire à une habitude établie, à une rhétorique admise par le public, qui n'est pas liée fonctionnellement au mécanisme de l'esprit humain. Elle est liée à un ordre artistique, à un romanesque si l'on veut, mais pas du tout à un ordre mental. Ce n'est pas pour des raisons de vérité humaine qu'on introduisait le passé avec une référence explicite au passé, qu'on montre plutôt le restaurant que les vagues, dans la scène que vous évoquez. C'est uniquement par convention ; je dirai par pur formalisme.

RESNAIS : Maintenant, j'ai des scrupules. Il ne faut pas dire qu'on n'a jamais fait ça. Je pense au *Train Mongol,* que j'ai vu il y a quelque dix-sept ans. On voit à un certain



Emmanuelle Riva dans *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais.

moment le gros capitaliste dans un wagon-restaurant, lançant sa main en avant vers l'objectif. On voit sa main avec trois doigts très gros et, immédiatement après, on passe à un plan qui représente trois canons de torpilleur qui font à peu près les mêmes mouvements que les doigts. Puis la conversation reprend.

Dans la tête.

Robbe-Grillet : Oui, bien sûr, mais ce qu'il y a d'un peu différent dans *Marienbad,* et qui risque de décontenancer, c'est simplement la généralisation : ce mécanisme a été accepté non pas comme une infraction à la règle, mais comme, au contraire, un ordre général de pensée tout à fait concevable du point de vue du réalisme, et même, peut-être, plus concevable. Quand nous disons que la réalité, c'est aussi bien ce qu'on a dans la tête que ce qu'on a en face des yeux, nous posons le bien-fondé d'une image cinématographique qui montrerait tantôt ce qui se trouve devant nous, comme ce magnétophone, tantôt ce dont nous sommes en train de parler, tantôt des images plus ou moins intermédiaires entre ce qu'il y a là entre nous, ce que vous avez dans la tête, ce que j'ai dans la mienne, etc. Le film n'est là encore qu'une convention, mais qui est dans une certaine mesure plus réaliste que la convention qui consisterait à prendre systématiquement une seule des catégories de cette réalité.

RESNAIS : D'ailleurs, si on regardait *Marienbad* de très près, on verrait que certaines images sont équivoques, que leur degré de réalité est douteux. Mais il y a des images dont *la fausseté est beaucoup plus nette et des images de mensonge qui, à mon avis, sont tout à fait* évidentes. Il ne faut pas croire que nous nous sommes amusés à tourner en disant : le spectateur se débrouillera.

ROBBE-GRILLET : L'utilisation du décor lui-même est caractéristique. Au moment où la chambre a un décor baroque extraordinairement compliqué, où les murs sont chargés de volutes en pâtisserie incroyables, nous sommes probablement en présence d'une image plus douteuse. De même, quand l'héroïne sort trois cents photos identiques d'un tiroir, c'est une image qui commence à être fortement irrationnelle et qui doit être beaucoup plus mentale qu'objective. Peut-être que, s'il fallait parler d'une réalité strictement objective, elle n'a, à ce moment-là, sorti qu'une seule photo; mais elle en a vu trois cents. Sans d'ailleurs que nous puissions nous-mêmes donner toujours une interprétation unique et définie des intentions de chaque image.

Une aventure passionnelle.

— *Il est certain que ce qui frappe d'abord, au spectacle de* Marienbad, *c'est que le film se présente à nous comme un objet qui requiert toute notre faculté de compréhension et d'affabulation. Comme n'importe quel fragment de réel.*

ROBBE-GRILLET : Toute la question est de savoir si l'incertitude qui s'attache aux images du film est exagérée par rapport à celle qui nous entoure dans la vie quotidienne, ou bien si elle est du même ordre. Pour moi, j'ai l'impression que les choses se passent vraiment de cette façon-là. Il s'agit, entre ces personnages, d'une aventure passionnelle et ce sont justement, pour nous, les aventures qui contiennent la plus grande proportion de contradictions, de doutes, de phantasmes. *Marienbad* est une histoire assez opaque comme nous en vivons dans nos crises passionnelles, dans nos amours, dans toute notre vie affective. Par conséquent, reprocher au film de ne pas être clair, c'est reprocher aux passions humaines d'être toujours un peu opaques.

— *Le mot risque d'entretenir un malentendu Car enfin si* Marienbad *nous paraît opaque, ce n'est pas parce que vous nous cachez volontairement certains fragments qui pourraient nous fournir une idée claire du film.*

ROBBE-GRILLET : Exactement. On montre tout, mais ce sont des choses qui ne se réduisent pas à une simple explication. Ce qui est drôle, c'est que les gens admettent très volontiers de rencontrer dans la vie courante un tas d'éléments réels irrationnels ou ambigüs et que ces mêmes gens se plaignent de les rencontrer aussi dans les œuvres d'art, romans ou films, qui devraient censément présenter quelque chose de plus rassurant que le monde réel. Comme si l'œuvre était faite pour expliquer le monde, pour rassurer l'homme sur le monde. Je ne crois pas du tout que l'art soit fait pour rassurer. Si le monde est vraiment si complexe, ce qu'il faut, c'est retrouver sa complexité. Encore une fois par souci de réalisme.

Mais il faudrait aller plus loin. En nous en tenant là, nous avons l'air de supposer que la réalité existe en dehors de l'œuvre et cela même n'est pas tout à fait sûr. Une œuvre, c'est une sorte de conscience. Comme dans la vie courante, le monde n'existe pas tout à fait sans la conscience qui le perçoit, pour l'œuvre d'art il en va un peu de même. Les choses racontées n'existent pas vraiment en dehors du récit que l'œuvre en donne.

Des formes cinématographiques.

— *A ce propos, j'ai plusieurs fois entendu faire au film le reproche de formalisme...*

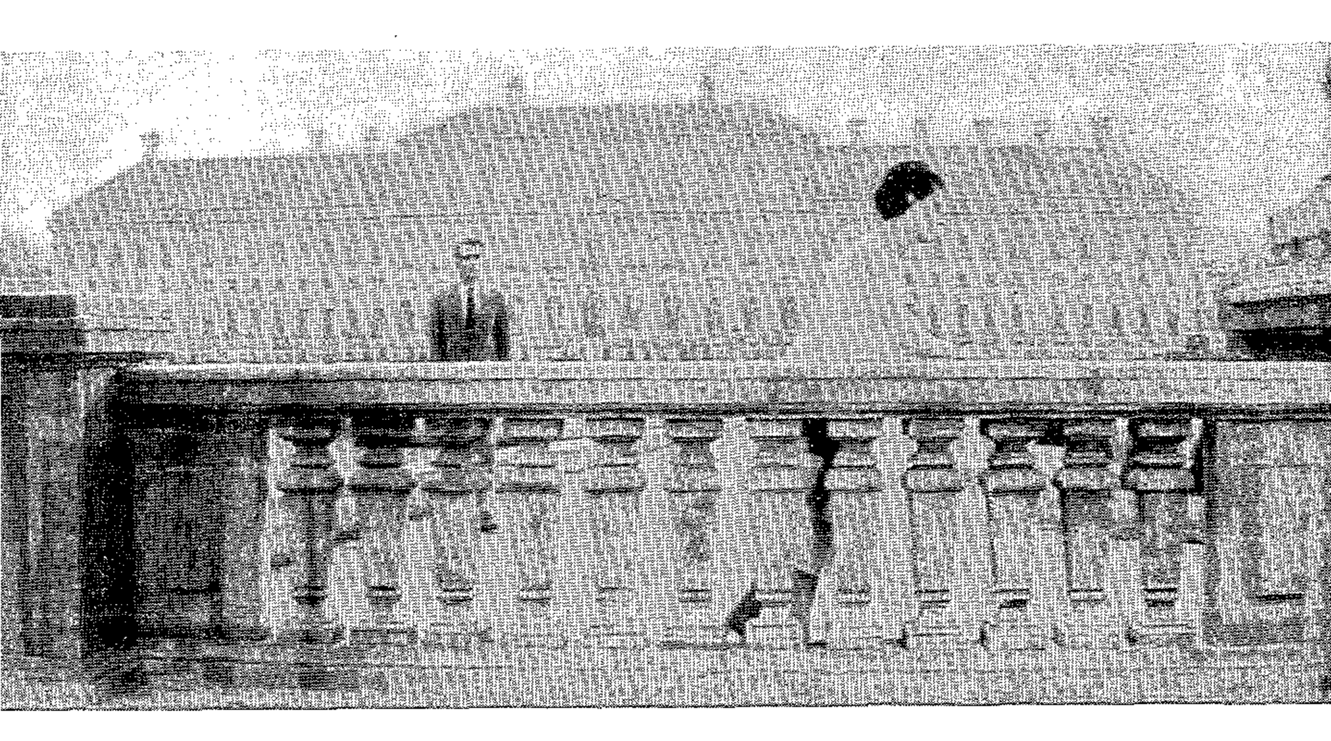
ROBBE-GRILLET : Très curieusement, les gens qui reprochent à *Marienbad* d'être « fabriqué » sont ceux qui admettent comme spontanées les œuvres qui respectent des règles

de fabrication fixées d'avance, des recettes, des normes. Et ces gens raisonnent comme si il y avait une réalité existant déjà avant l'œuvre et comme s'il ne s'agissait plus que de trouver les formes qui seront les plus accessibles au public pour que l'histoire soit bien comprise. Pour nous, au contraire, l'anecdote n'est rien en dehors de la façon dont elle est rapportée. D'ailleurs la genèse du film est à ce sujet fort éclairante. Lorsque j'ai rencontré Resnais et que nous avons eu une première conversation, il se trouvait que nous avions en tête des formes cinématographiques du même genre. Je savais que toutes les idées de cinéma que je pourrais avoir conviendraient de quelque manière à ce que Resnais cherchait à faire à ce moment-là. Il se trouvait qu'il avait envie de faire le genre de film auquel je pensais moi-même. Je n'ai pas vraiment inventé quatre schémas en trois jours pour Resnais, mais j'ai écrit pour lui quatre projets d'une page et demie que j'avais sans doute dans la tête depuis longtemps.

RESNAIS : Quand j'ai eu fini de lire l'œuvre de Robbe-Grillet, je me suis dit : il y a déjà un film que nous avons nettement fait ensemble, c'est *Toute la mémoire du monde.*

ROBBE-GRILLET : Ce qui ne nous empêche pas d'avoir des vues différentes, l'un et l'autre, sur l'ensemble de ses films ou sur l'ensemble de mes livres. Mais il se trouve qu'il y avait un monde commun à tous les deux, qui était habitable par l'un comme par l'autre. Il ne s'est pas agi d'un compromis entre Resnais et moi, mais d'une forme commune qui fonctionnait de la même façon pour lui et pour moi, bien qu'il ne soit pas sûr que nous y attachions la même importance dans le détail.

RESNAIS : Par exemple, nous n'avons pas du tout les mêmes goûts et il arrive que nous nous opposions violemment, sur un livre, sur un film, sur un mode de vie...



Giorgio Albertazzi et Delphine Seyrig dans *L'Année dernière à Marienbad.*

ROBBE-GRILLET : Il est arrivé à chaque instant, malgré cela, que nous ayons les mêmes intuitions. Par exemple, je décrivais un mouvement de caméra et Resnais me disait : « C'était inutile, c'est ce mouvement que j'aurais choisi de toutes façons ». Cependant, il reste possible que *Marienbad* ne soit pas du tout le même film pour Resnais et pour moi. De même voyons-nous sans doute chacun différemment le monde réel, qui est autour de nous le même.

Les feuilletons de Feuillade.

— *Je vais peut-être vous faire sursauter, mais, en voyant* Marienbad, *j'ai pensé au livre de Bioy Casarès :* « L'invention de Morel ».

ROBBE-GRILLET : Pas du tout. J'ai été presque toujours déçu par les livres de science-fiction que j'ai pu lire, mais « L'invention de Morel » est, au contraire, un livre étonnant. Et, chose curieuse, j'ai reçu un coup de téléphone de Claude Ollier, après la projection de *Marienbad,* qui me disait : mais c'est « L'invention de Morel » !

RESNAIS : Je suis mal placé pour en parler, car je ne connais pas ce livre.

— *C'est un roman écrit à la première personne et fondé sur le mythe du cinéma total. Le narrateur débarque sur une île où fonctionne une machine, mise au point vingt ans auparavant, qui reproduit dans leurs trois dimensions les événements qu'elle a enregistrés. Bien entendu, ces images en trois dimensions se mêlent au monde réel au point qu'il est impossible de distinguer les unes de l'autre. Comme certains plans de* Marienbad, *les objets se trouvent donc frappés de suspicion, ils sont là, mais que sont-ils vraiment ? C'est tout le problème.*

RESNAIS : Le rapport avec *Marienbad* est en effet frappant. Mais nous avons eu souvent des surprises de ce genre. Je me souviens du premier plan que nous ayons vu en projection. C'était le plan de la jeune femme, en plein soleil, le long de la balustrade, derrière la statue. Quand la lumière s'est rallumée, je me suis dit : c'est amusant, on est en plein dans les feuilletons de Feuillade.

ROBBE-GRILLET : Et j'avais moi-même décrit le plan sans même connaître ces feuilletons. Je n'ai pas lu les histoires de Fantômas, ou si peu...

— *J'ai en effet aussi pensé à Feuillade, mais au moment où la balustrade s'effondre.*

ROBBE-GRILLET : Cette image est pourtant l'une de celles qui figuraient avec précision dans le scénario. Et je ne peux guère avoir été influencé, comme vous voyez.

RESNAIS : C'est une image mensongère. Au moment de la tourner, je me souviens avoir dit à Albertazzi d'enjamber la balustrade, très « Arsène Lupin ». Le climat y était. Et c'est à mon avis justifié, car, dans la mesure où c'est une image au futur et projetée sans doute par l'angoisse de la jeune femme, il est tout à fait normal qu'elle fasse appel, dans des circonstances pareilles, à des traditions de romans populaires. Cela allait en quelque sorte de soi.

ROBBE-GRILLET : A ce moment la jeune femme dit d'ailleurs : « Disparaissez, je vous en supplie, pour l'amour de moi ! », ce qui indique assez le degré de « théâtralité » de la scène !

RESNAIS : Ce qui augmente le regret que j'ai de ne pas avoir tourné *Fantômas.*

L'univers de l'art.

— *Ces coïncidences tendraient à confirmer le bien-fondé des idées chères à Malraux, selon lesquelles l'art se nourrirait de l'art.*



La statue des jardins de Marienbad.

ROBBE-GRILLET : Je crois que ce qui nourrit l'artiste, c'est directement la réalité, et que, si l'art nous passionne, c'est parce qu'on y retrouve déjà des choses qu'on avait envie de faire sous la seule émotion causée par le monde réel. Je ne crois pas qu'on se nourrisse vraiment de l'art, au moment de la création.

— *Vous vous opposez donc à la théorie de Malraux ?*

RESNAIS : Personnellement, je suis pour la théorie de Malraux. Je crois que l'envie de participer à l'univers de l'art existe très fortement. Ce n'est d'ailleurs pas incompatible avec ce que dit Robbe-Grillet.

ROBBE-GRILLET : Le choc est produit par le monde et l'art n'est qu'un rappel. Un éclairage, peut-être. Si j'aime l'œuvre de Kafka, par exemple, c'est vraiment parce que j'y ai retrouvé la façon dont je voyais le monde autour de moi ; c'était comme si déjà je la connaissais avant de la lire. Quand une image me frappe au cinéma, c'est toujours parce que j'y reconnais mon expérience vécue. Sinon, il n'y aurait pas de communication possible. Toute œuvre d'art deviendrait uniquement subjective et absolument sans aucun contact possible avec personne.

RESNAIS : A ce propos, voici une anecdote qui me paraît intéressante. J'ai reçu, il y a quelques années, une lettre d'une dame qui me disait en substance : « Ah, j'ai vu votre *Van Gogh,* quel film merveilleux, et comme vous avez dû faire de beaux voyages pour aller filmer tous ces endroits ». Cette dame avait le souvenir d'un film qui était à la fois les toiles de Van Gogh et des paysages réels.

Le temps du film.

— *Pour en revenir à* Marienbad, *il y a un phénomène curieux. On peut indifféremment se dire : c'est un film de Resnais ou bien, c'est un film de Robbe-Grillet. D'autre part, ce n'est un secret pour personne qu'il existe quelques différences minimes entre le découpage très précis du film et le résultat.*

ROBBE-GRILLET : Dans le scénario que j'ai remis à Resnais, il existait déjà de nombreuses indications de montage, de cadrages, de mouvements d'appareil. Mais je n'avais aucune idée des termes techniques employés par le cinéma, ni de ses possibilités réelles ; j'ai décrit un film tel que je le voyais en imagination, et dans un langage parfaitement naïf.

RESNAIS : Pas du tout. En tout cas, c'était fort précis. Il y avait même des astuces de vieux monteur !

ROBBE-GRILLET : Tout n'a d'ailleurs pas été conservé. Il y avait par exemple, vers la fin, une série de fondus. Il n'en reste plus un seul. Ces fondus n'étaient pas du tout faits pour exprimer des changements de temps... bien au contraire. Par exemple, entre deux morceaux de présent, il y avait un fondu ; et ensuite un passage brusque entre une scène présente et une scène au passé.

— *Pourtant, dans vos livres, il n'y a jamais l'équivalent d'un fondu.*

ROBBE-GRILLET : Ah si, je crois.

RESNAIS : Je ne crois pas non plus que ce soient des fondus. C'est une phrase qui transforme l'image. Impression que ne donnerait pas un fondu.

— *De toute façon, le fondu, en tant que transformateur de durée, est impensable dans* Marienbad. *Peut-on d'ailleurs affirmer raisonnablement que l'histoire se déroule en huit jours, en vingt-quatre heures, ou pendant la durée de la représentation théâtrale ?*

ROBBE-GRILLET : On peut dire que le seul temps est le temps du film. Que là encore il n'y a pas de réalité en dehors du film. On voit tout. On ne nous cache jamais rien et il ne faut pas croire que le film dure une heure et demie et résume ainsi un temps plus long, deux heures, deux jours ou huit jours. Je ne dirais pas cela pour *La Vérité* de Clouzot, par exemple, où on a l'impression qu'il y a un autre temps, plus réel que celui du film. Pour *Marienbad,* je n'en vois même pas d'autre possible. Toutes les autres durées relèvent de l'interprétation et ne font que le limiter. Ce qui le laisse intact, c'est de dire que l'histoire dure une heure et demie.

Les gestes, tels qu'ils demeurent.

— *Il y a un plan qui m'a surpris et qui me surprend plus encore lorsque je sais que tous les plans du film et leur enchaînement ont été prévus sur le papier par Robbe-Grillet. C'est le plan du travelling surexposé qui se termine par la répétition de la dernière portion de son parcours. Il me semble difficile qu'un tel plan ait pu être prévu.*

RESNAIS : C'est justement un des rares plans qui n'ont pas été prévus dès le départ.

ROBBE-GRILLET : Là, Resnais savait qu'il ne tournerait pas ce qu'il y avait dans le scénario. Il me l'avait dit. Ç'a été *le* point de friction entre nous ! Resnais savait que, pendant quelques secondes, il y aurait autre chose.

RESNAIS : Et cette autre chose, j'en ai eu l'idée une quinzaine de jours avant le tournage, ou un peu plus.

ROBBE-GRILLET : Il y a un autre passage que je n'avais pas prévu, mais celui-là j'aurais dû le trouver moi-même, car je le reconnais absolument : c'est la série de plans où on voit Delphine Seyrig s'asseoir de diverses façons sur le lit, à droite et à gauche, successivement. C'est le genre de choses que je souffre un peu de n'avoir pas inventées !

— *Quel a été votre sentiment en voyant le film pour la première fois ?*

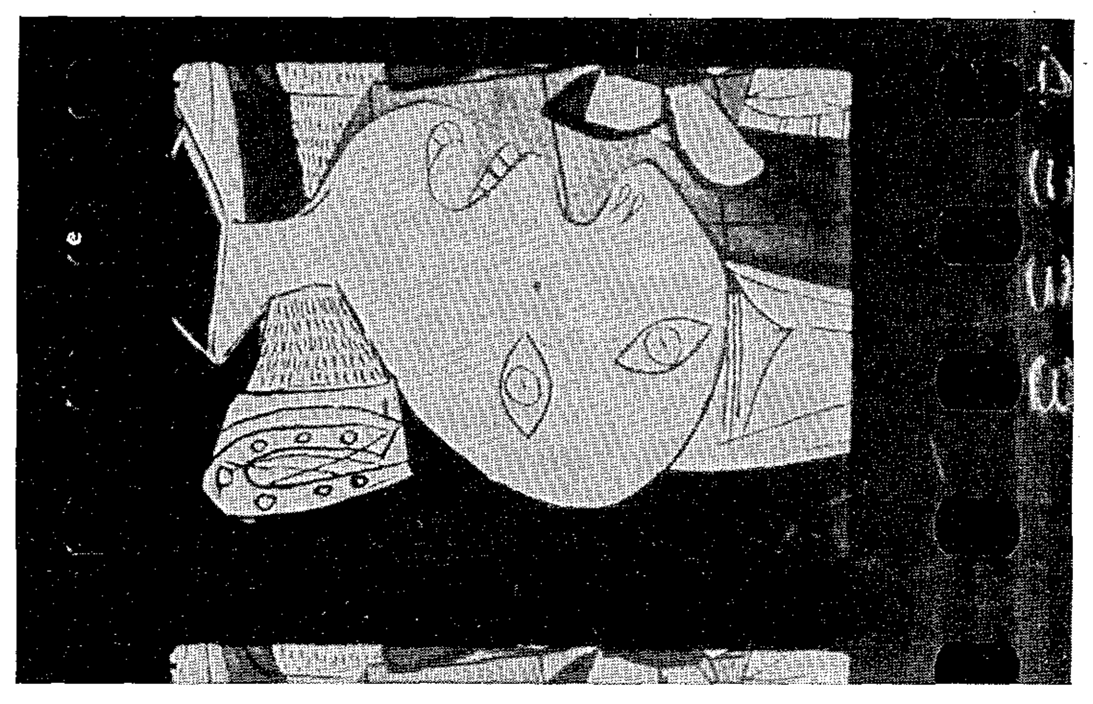
ROBBE-GRILLET : Je ne croyais pas que ce serait si beau. Je l'ai reconnu complètement, bien sûr, mais en même temps il est devenu merveilleux. Au fond, tout était prévu et tout était à faire. Il n'est pas vrai qu'on peut décrire une image comme elle sera. C'est au moment où on la réalise qu'on lui donne une existence.

RESNAIS : Si j'ai pu faire le découpage du film en deux jours et demi, c'est pourtant bien parce que tout était minutieusement préparé par Robbe-Grillet.

ROBBE-GRILLET : Il n'en est pas moins vrai que, même si un cadrage est prévu sur une description, il reste à le réaliser. Il est évident que le film n'aurait pas été le même si on l'avait donné à réaliser à un autre metteur en scène ou à un robot électronique. Mes descriptions ne devaient pas être suivies à la lettre, mais, encore une fois, « réalisées ».

RESNAIS ; De même qu'il a fallu faire « réaliser » la statue du parc.

ROBBE-GRILLET : On peut imaginer que *Marienbad* est un documentaire sur une statue. Avec des échappées interprétatives sur les gestes et le retour, à chaque fois, aux gestes eux-mêmes, tels qu'ils demeurent, figés par la sculpture. Imaginez un documentaire qui réussisse,



« Imaginez un documentaire qui réussisse à raconter toute une histoire. »
Guernica d'Alain Resnais.

avec une statue à deux personnages, à réunir une série de vues, prises sous des angles divers et à l'aide de divers mouvements de caméra, et à raconter ainsi toute une histoire. Et à la fin on s'aperçoit qu'on est revenu au point de départ, à la statue elle-même.

Les deux bords du trou.

— En ce sens, tous vos livres sont des documentaires et c'est parce qu'ils sont documentaires qu'ils sont fantastiques. Si bien que le père du fantastique, ce n'est pas Méliès, mais Lumière.

RESNAIS : Le fantastique est ainsi, en tout cas, beaucoup plus fort. Les moments les plus fantastiques de *Nosferatu*, par exemple, sont des moments « réels ». Cela ne fait aucun doute.

ROBBE-GRILLET : Mais, dans *Marienbad*, le phénomène important est toujours comme à l'état de creux au cœur de cette réalité. Ce qui, dans *Marienbad*, est en creux, c'est « l'année dernière ». Ce qui s'est passé — s'il s'est passé quelque chose autrefois — produit constamment une sorte de manque dans le récit. Comme le personnage principal de « La Jalousie » n'est qu'un creux, comme l'acte principal, le meurtre, est en creux dans « Le Voyeur ». Tout est raconté avant le trou, puis de nouveau après le trou, et on essaie de rapprocher les deux bords pour faire disparaître ce vide gênant. Mais c'est tout le contraire qui se produit : c'est le vide qui envahit, qui remplit tout. Dans *Marienbad*, on croit d'abord qu'il n'y a pas eu d'année dernière et on s'aperçoit ensuite que l'année dernière a tout envahi : qu'on y est bel et bien. De même on croit qu'il n'y a pas eu de Marienbad et on s'aperçoit qu'on y est depuis le début. L'événement que refusait la jeune femme a, à la fin, tout contaminé. Si bien qu'elle n'a pas cessé de lutter et de croire qu'elle gagnait la partie, puisqu'elle a toujours tout refusé; et, à la fin, elle s'aperçoit que c'est trop tard, qu'elle a en fin de compte, tout reçu. Comme si tout cela était vrai, bien que probablement ça ne le soit pas. Mais *vrai* et *faux* n'ont plus alors aucun sens.

RESNAIS : Bien entendu il ne pouvait être question de truquages.

ROBBE-GRILLET : Vous connaissez la fameuse phrase : « *Larvatus prodeo* », je m'avance masqué, mais en montrant mon masque. Le cinéma est une technique qui se désigne elle-même. C'est le dévoilement de cette technique qui crée une vérité. Il n'y a pas de vérité préexistante à la technique, qui servirait seulement à la capter. C'est pourquoi j'ai tendance à dire que l'histoire se déroule en une heure et demie et qu'elle n'a aucune existence avant ni après. A la fin du film, si les personnages s'en vont, ce n'est pas pour aller quelque part. Ils cessent d'être. Il n'y a jamais eu que du *ici* et du *maintenant*.

— Un exemple de la façon dont existe le film est le proverbe dont on entend à plusieurs reprises le début : « De la boussole au navire... »

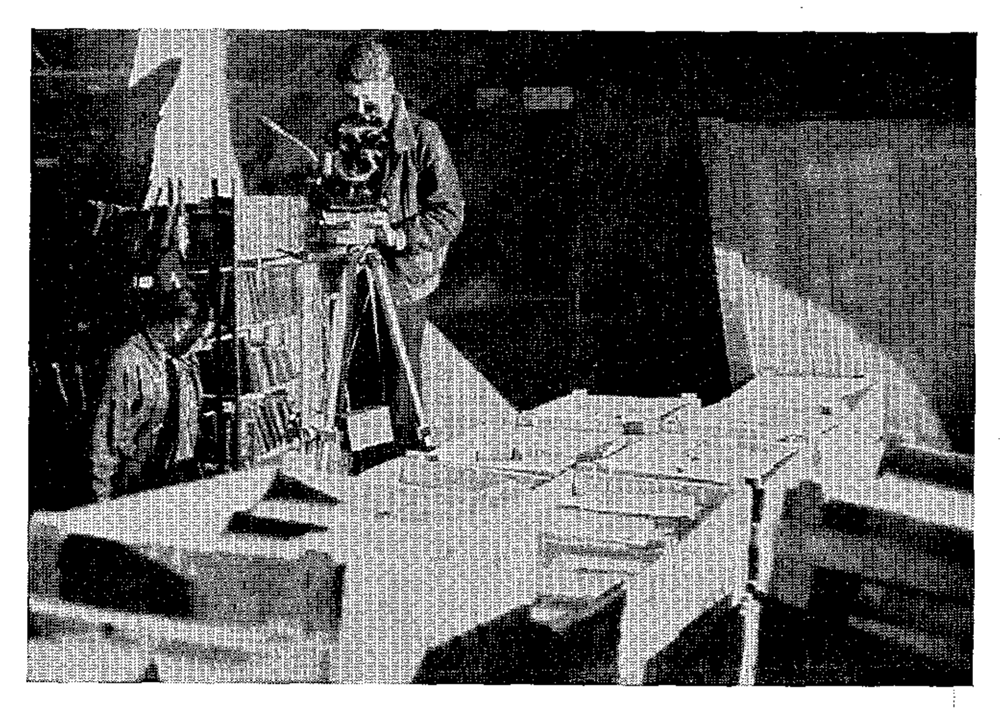
ROBBE-GRILLET : Oui, si vous voulez. J'ai inventé une moitié de proverbe. Encore une fois on n'a rien caché à personne. A quoi bon inventer un proverbe entier quand on doit n'en conserver que la première partie? Evidemment à partir de ce demi-proverbe on peut imaginer beaucoup de choses.

RESNAIS : Il n'est pas nécessaire d'en connaître plus. Dites cela dans un salon, tout le monde connaîtra le proverbe. Personne ne demandera la suite. Je le sais : j'en ai fait l'expérience !

(Propos recueillis au magnétophone.)

Les photographies de L'Année dernière à Marienbad *qui illustrent l'ensemble consacré à Alain Resnais sont extraites du livre (scénario et dialogues du film) à paraître aux Editions de Minuit, et reproduites avec l'autorisation de celles-ci.*

BIOFILMOGRAPHIE D'ALAIN RESNAIS



Alain Resnais, à la caméra, pendant le tournage de *Toute la mémoire du monde*, dont quatre photogrammes illustrent notre filmographie.

*

Alain Resnais est né à Vannes (Morbihan), le 3 juin 1922. Après avoir interrompu ses études à l'IDHEC, il réalise plusieurs films en 16 mm. La filmographie que nous publions a été établie avec la participation d'Alain Resnais lui-même. Aussi complète que nous l'ayons voulue, elle comporte certainement encore quelques lacunes : il s'agit toujours de films en 16 mm qui constituent des essais personnels et dont le souvenir semble échapper à celui que l'on a appelé le cinéaste de la mémoire. Du moins ce travail est-il le plus complet publié à ce jour.

Par ailleurs, et concurremment à son activité de cinéaste, Alain Resnais a monté un certain nombre de films. En voici la liste :

1952 : *Devoir de vacances*, de Paul Paviot.

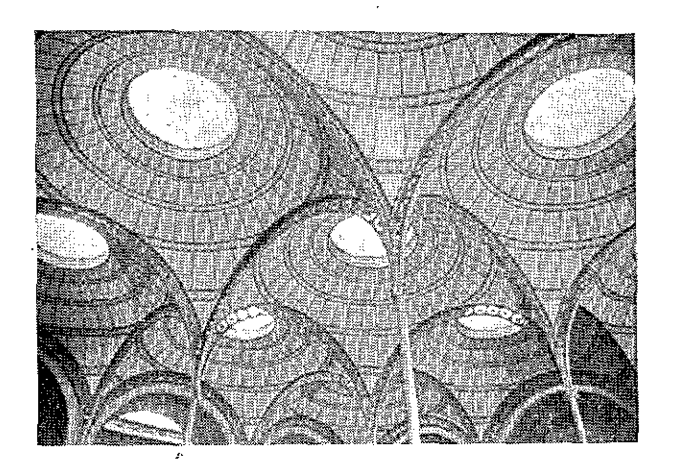
1955 : *La Pointe courte*, d'Agnès Varda.

1956 : *Aux Frontières de l'homme*, de Nicole Védrès.

1957 : *L'Œil du maître*, de Jacques Doniol-Valcroze.

1959 : *Paris à l'automne*, de François Reichenbach.

*



1945-1946 : SCHÉMA D'UNE IDENTIFICATION.

Film 16 mm muet. Durée : 30 minutes. Copie disparue.

OUVERT POUR CAUSE D'INVENTAIRE.

Film 16 mm muet. Durée : 90 minutes. Copie disparue.

1946-1948 : Série de films en 16 mm muet d'une durée de 10 à 30 minutes :

PORTRAIT D'HENRI GOETZ.

VISITE A LUCIEN COUTAUD.

VISITE A FÉLIX LABISSE.

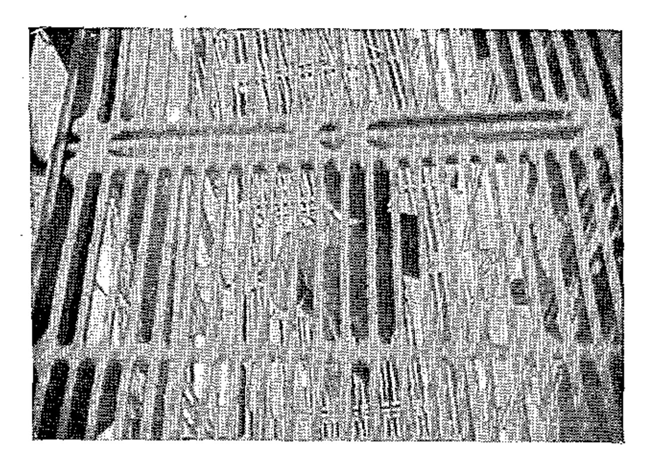
VISITE A HANS HARTUNG.

VISITE A CÉSAR DOMELA.

JOURNÉE NATURELLE. Film en couleurs consacré à Max Ernst.

VISITE A OSCAR DOMINGUEZ. Inachevé.

LA BAGUE. Mimodrame de Marcel Marceau.



1948 : VAN GOGH. A la demande de Gaston Diehl et dès Amis de l'Art, Alain Resnais entreprend son premier VAN GOGH en 16 mm. Claude Hauser, directeur de production de Braunberger, lui propose de le refaire en 35 mm.

Conception : Robert Hessens et Gaston Diehl.

Réalisation : Alain Resnais.

Musique : Jacques Besse.

Voix : Claude Dauphin.

Production : Pierre Braunberger.

Longueur : 600 mètres.

MALFRAY. Film de 20 minutes en 16 mm avec son direct.

Conception : Robert Hessens et Gaston Diehl.

Réalisation : Alain Resnais.

Musique : Pierre Barbaud.

Commande particulière.

1950 : GAUGUIN.

Conception : Gaston Diehl.

Réalisation : Alain Resnais.

Texte : Paul Gauguin.

Musique : Darius Milhaud.

Voix : Jean Servais.

Production : Pierre Braunberger.

Effets spéciaux : Henry Ferrand.

Longueur : 300 mètres.

L'ALCOOL TUE. Film en 16 mm muet, d'une durée de 25 minutes.

Scénario : Remo Forlani.

Conception et production : Paul Renty.

Image, texte et montage : Alain Resnais.

Interprétation : Grégoire, Forlani, Mendigal.

GUERNICA.

Conception : Robert Hessens.

Réalisation : Alain Resnais et Robert Hessens.

Opérateurs : Ferrand et Dumaître.

Musique : Guy Bernard.

Texte : Paul Eluard.

Voix : Maria Casarès.

Production : Pierre Braunberger.

Longueur : 320 mètres.

1951 : LES STATUES MEURENT AUSSI.

Réalisation : Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet.

Opérateur : Ghislain Cloquet.

Musique : Guy Bernard.

Texte : Chris Marker.

Voix : Jean Negroni.

Production : André Tadié et « Présence Africaine ».

Longueur : 800 mètres.

Commandé par « Présence Africaine », ce film est interdit par la censure depuis 1954.

1955 : NUIT ET BROUILLARD.

Réalisation : Alain Resnais.

Opérateur : Ghislain Cloquet.

Texte : Jean Cayrol.

Voix : Michel Bouquet.

Conseillers historiques : André Michel et Olga Wormser.

Musique : Hanns Eisler.

Montage sonore : Henri Colpi et Jasmine Chasney.

Couleur : Eastmancolor.

Production : Argos Films et Como Films.

Longueur : 800 mètres.

Ce film était commandé par le Comité d'Histoire de la Déportation de la seconde guerre mondiale.

1956 : TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE.

Conception : Remo Forlani.

Réalisation : Alain Resnais.

Opérateur : Ghislain Cloquet.

Musique : Maurice Jarre.

Voix : Jacques Dumesnil.

Production : Pierre Braunberger.

Longueur : 600 mètres.

Ce film était commandé par le ministère des Affaires Etrangères.

1957 : LE MYSTÈRE DE L'ATELIER 15.

Adaptation, découpage, réalisation, interprétation et montage : André Heinrich, Alain Resnais, Chris Marker, Yves Peneau, Jean Brugot, Anne Sarraute, Fernand Marzelle, Claude Joudieux, André Schlotter, Alex Reval.

Contrôle technique : Vallaud, Smagghe, Dubois.

Opérateurs : Ghislain Cloquet, Sacha Vierny.

Musique : Pierre Barbaud.

Voix : Jean-Pierre Grenier.

Production : Jacoupy.

1958 : LE CHANT DU STYRENE. Cinémascope.

Réalisation : Alain Resnais.

Opérateur : Sacha Vierny.

Texte : Raymond Queneau.

Voix : Pierre Dux.

Musique : Pierre Barbaud.

Couleur : Eastmancolor.

Production : Pierre Braunberger.

Longueur : 380 mètres.

Concours technique de Péchiney. Ce film était commandé par les usines Péchiney.

1959 : HIROSHIMA MON AMOUR.

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogue : Marguerite Duras.

Opérateurs : Michio Takahashi au Japon, Sacha Vierny en France.

Musique : Giovanni Fusco et Georges Delerue.

Montage : Henri Colpi.



Interprétation : Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson, Stella Dassas, Pierre Barbaud.

Production : Argos Films, Como Films, Pathé Overseas Productions, Daiei Company.

Durée : 1 h. 31.

1960 : L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD. Dyaliscope.

Réalisation : Alain Resnais.

Scénario et dialogue : Alain Robbe-Grillet.

Opérateur : Sacha Vierny.

Musique : Francis Seyrig.

Décoration : Jacques Saulnier.

Montage : Henri Colpi.

Son : Guy Villette, Marchetti, Renault, Neny.

Interprétation : Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Gilles Quéant, Pierre Barbaud, Françoise Spira, Jean Lanier, Luce Garcia-Ville.

Production : Precitel, Terra Film.

Durée : 1 h. 33.





Delphine Seyrig dans *L'Année dernière à Marienbad.*

DANS LE DÉDALE

par François Weyergans

Un titre : « La Mort donnant un baiser à une femme nue devant un tombeau ouvert », me tracassa longtemps, bien avant que je ne connaisse le tableau même (de Baldung Grien ; on peut le voir à Bâle). Ces mots semblaient désigner quelque mythe, faisant retour sur lui mais échappant peut-être à son propre sens. Aujourd'hui, Delphine Seyrig et Giorgio Albertazzi dans un château bavarois m'ont, pendant tel instant, rappelé tout à coup ce titre fascinant.

Mais je vois d'abord que la beauté du film de Resnais transparaît sans l'appoint d'une réflexion extérieure. Etrange position, encore une fois : la critique est inclue dans l'œuvre, et non le contraire. Il n'est pas question de démissionner, plutôt de changer de tactique, comme on va voir. Disqualifier la critique serait témoigner d'une impuissance peu glorieuse! (Et puis, une exégèse pourra toujours se vérifier, se justifier, — ou non.) D'où vient que devant nombre d'œuvres actuelles, et devant *L'Année dernière à Marienbad* de façon plus aiguë, on soit contraint à ce doute ? C'est banal de remarquer comme nos rapports avec diverses choses se modifient intensément. Par exemple, écrire à quelqu'un de familier qui,

du jour au lendemain, par avion, se trouve à des milliers de kilomètres de vous : il faut s'adapter, les lettres sont écrites et lues autrement. J'y pensais à propos de ce film, qu'on ne peut plus juger avec la même méthode ou l'esprit qui aidaient à aborder un cinéma plus « classique ». Notre critique semble récusée. Mais il sera toujours temps de s'interroger sur sa valeur, après, ailleurs, ou plutôt par le biais de l'exercice critique lui-même.

***

La première ambition du critique sera de discerner la forme globale de l'œuvre, de l'étendre devant lui. Mais plusieurs formes se chevauchent ici, privilégiées les unes puis les autres selon le parcours de la pensée. Le récit lui-même se dérobe. « C'est un film ouvert à tous les mythes », disait Resnais. Mais il doit y avoir, pensera peut-être le critique, un mythe qui les récapitulerait. Ce mythe ne serait-il pas le film lui-même ? Et la chronologie interne du film ne renverrait alors à rien d'autre qu'à cette durée qui la contient : le temps de la projection. Dans *Hiroshima*, le temps se référait à l'Histoire, et sa distorsion dans la mémoire n'excluait pas un récit « logique » (encore que le récit remémoré soit subjectivement suffisant). Mais dans *L'Année dernière*, le temps n'existe pas au-delà du film, de même que le demi-proverbe « De la boussole au navire... » n'existe pas, intégral, en dehors du film. Le temps du mythe ne se superpose pas au temps de l'histoire empirique.

Une critique du film devrait donc insister d'abord sur ce côté « monde clos », perceptible dans cette notion de temps qui n'est pas le temps réaliste du récit, et qu'on aura tôt fait d'assimiler à un temps musical, à ce temps ontologique dont Strawinsky enseignait qu'il domine par un principe de similitude. A l'intérieur de ce temps joue la chronologie du « récit » (comme on dit que le bois joue), deviennent plausibles les exégèses. Le film est une grande forme mouvante, dévoilant ses racines et en découvrant d'autres en nous. Car *L'Année dernière* n'existe pas en soi : le spectateur anime le film (comme le jeu du regard fait vivre le mouvement des toiles de Vasarely). Resnais et Robbe-Grillet font appel à l'inconscient collectif, ayant pris soin de ne jamais infléchir la narration dans tel sens précis, mais de la laisser dériver. Leur film n'est pas une entreprise ésotérique : il prétend au contraire à la plus large audience. L'exégèse ne saurait être contraignante, et si elle emprunte un chemin, elle doit permettre l'existence d'autres élucidations. Une grande œuvre est, d'ordinaire, dépassée par sa signification ; le film de Resnais prévoit toutes ses significations et les englobe à l'avance ; il les épuise toutes, même si on en découvrait à l'infini. Tout ce qu'on a pu, ce qu'on pourra, écrire à propos de *L'Année dernière* fait déjà partie du film. Alors que la démarche commune tend à déchiffrer le monde, le film de Resnais s'identifie, se substitue au monde, se l'approprie, et propose à son tour un chiffre. Ce chiffre, création absolue, se nourrit cependant d'un double héritage, celui de son époque, et aussi cet héritage archaïque recueilli par les rêves que chacun de nous abrite.

***

Arrivé à ce point, le critique pourrait proposer une hypothèse. Celle-ci : « Le film serait donc un rêve. Or, *la connaissance d'une chose que je suis seul à savoir est le rêve*, dit Hegel. Posons que nous avons affaire à une seule personne. Ce rêve est le résultat d'un conflit (conflit diurne), et ce conflit prend la forme d'un débat à trois personnages. Comment ne pas reconnaître, dans ces trois « héros » que le découpage appelle X, M et A,

le ça, le surmoi et le moi du même personnage, c'est-à-dire de la femme, se débattant entre le principe de plaisir et l'instance morale : acculée à une décision. Le combat réel-imaginaire serait le reflet du combat entre le ça et le moi conduit par le surmoi : l'un, retranché du monde extérieur, voulant détacher le moi de la réalité ; l'autre indiquant que le besoin instinctuel doit être repoussé (comme par hasard, cela se nomme le « principe de réalité », d'ailleurs souvent aboli dans les rêves). Le film serait l'histoire d'une femme qui se libère, ou qui a des velléités de se libérer (puisqu'elle rêve cette libération). Mais ce rêve peut devenir une rêverie consciente, et conduire à une décision plus efficace. La dernière séquence du film marquerait la fin de la rêverie, et la préférence accordée à l'instinct, au ça de la femme qui la pousserait vers un amant bien réel. »

Cette grille, plus féconde que d'autres, n'est cependant qu'une grille : une explication du scénario. Et le critique, s'il s'y retrouve un peu mieux, n'est pas encore très loin.

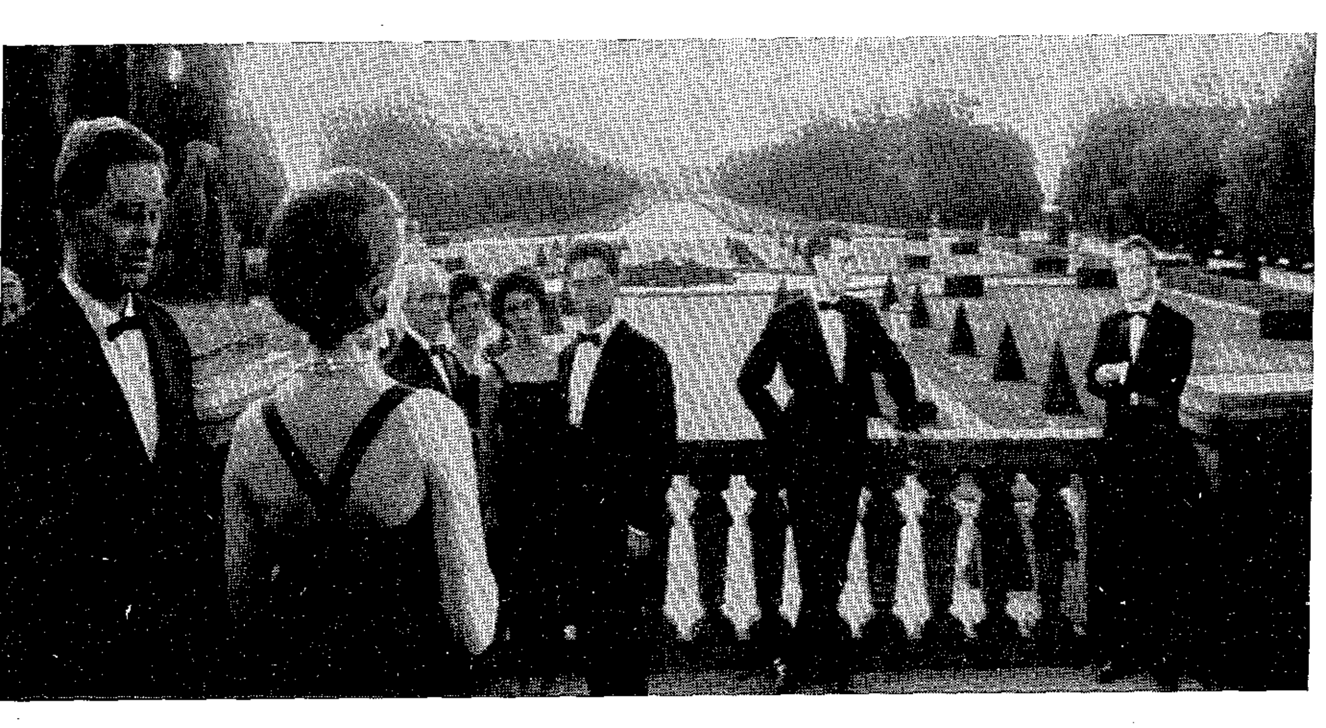
*
* *

Le film accueille toutes les rêveries du spectateur, tournant autour des deux instincts primitifs : l'Eros et l'instinct de mort, et il est profondément informé par cette dualité. On peut le considérer comme une proposition érotique, *et* comme le récit d'un acquiescement progressif à la mort (ce thème que Rilke a conduit si loin). Les mouvements d'appareil sont des mouvements de caresse, de douceur, mais de cette fameuse douceur terrible qui fait place à la mort. D'où la place privilégiée, dans le film, du « travelling blanc », qui, à la fois, pénètre et reçoit ; qui est un mouvement d'agression et un mouvement de bonheur, saisis dans un moment de réflexion, dans la mesure où le travelling, chez Resnais, est prise de conscience. La seule chose certaine, d'ailleurs, est cette prise de conscience, objective. On peut se demander si le sentiment de viol ou d'harmonie n'est pas tout simplement en nous, mis à jour par le travelling.

Une critique pourrait maintenant dénombrer quelques thèmes où apparaissent Eros et l'instinct de mort. Les rires, par exemple, que Bataille lie à l'érotisme (bien que, pour Robbe-Grillet, ils aient plutôt valeur d'ironie). Ou le soulier brisé, qui est peut-être volontairement brisé par la femme qui désire se rapprocher de l'amant (ce qui explique, dans un plan nettement rêvé, le soudain foisonnement de souliers). Lorsque la femme est tuée dans une chambre imaginaire par son mari, — par le surmoi. Le surmoi est le justicier : et la mort qu'il veut, c'est celle du ça, qu'il ne peut atteindre qu'à travers le moi. Tout cela nous conduit vers un aspect primordial de *L'Année dernière* : c'est un film fondé sur l'image mentale.

Ici, les partisans du classicisme se récrient. Rossellini suggérait, dans *Voyage en Italie*, le paysage mental du couple par le biais du paysage tout court. Et l'image restait objective. Tandis que Resnais place explicitement son spectateur dans la tête du personnage. Mais son propos n'est pas réaliste, et pourquoi refuser au cinéma, à priori, d'aborder l'imaginaire ? Le temps et l'espace, chez Resnais, se situent délibérément en dehors de notre histoire et de notre géographie. Le temps (temps mythique) y est déterminé comme série, et, comme tel, il est, dira le philosophe, « l'image pure de toutes les grandeurs ». Le rêve, par ailleurs, n'est pas la réalité en mieux ou en moins bien : c'est autre chose.

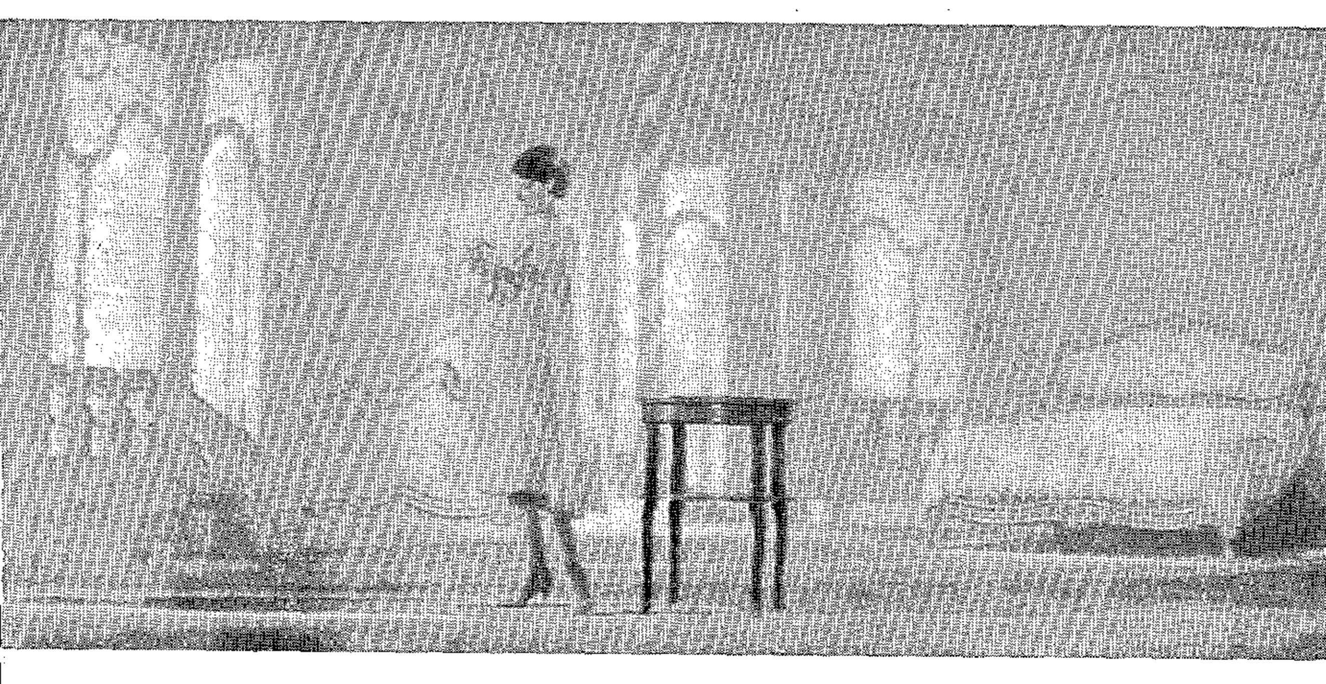
Le film de Resnais est une expérience : Resnais reconnaît avoir cherché à discerner « ce qui est une impasse et ce qui est au contraire un chemin ». Il s'est mis devant l'imagination comme d'autres devant la réalité, voilà tout. Rien ne condamne son entreprise, sinon des partis pris différents du sien.



L'Année dernière à Marienbad.

Contemporain d'une pensée moderne qui fait de l'imagination une visée de soi comme sens absolu du monde (cf. Binswanger), Resnais est libre, dès lors, d'abandonner la réalité. Ses personnages ne suppriment pas le monde, mais retrouvent un moment imaginaire antérieur : ils deviennent le monde, — dans le rêve. Et le film apparaît alors comme une mise en scène du rêve. Ce qu'avait déjà tenté *Nuits blanches,* dont la narration même n'est pas tellement étrangère à celle de *L'Année dernière* : on peut y retrouver les trois aspects d'une même conscience, et le va-et-vient entre deux attitudes psychiques, l'une qui tient compte de la réalité, l'autre qui détache le moi de cette réalité. Dans *L'Année dernière,* les moments réels seraient surtout ceux où Pitoeff apparaît : l'interrogatoire dans la chambre, son apparition qui force Albertazzi à disparaître derrière la balustrade, correspondent à des débats réels à l'intérieur de la femme (sinon à des faits réels). Le réel et l'imaginaire sont tels pour le personnage, non par rapport à nous, spectateurs. Il ne s'agirait donc pas d'un jeu entre le présent et le passé, au sens objectif (comme dans le flash-back traditionnel), mais entre le rêve et la réalité ; et si le passé entre en ligne de compte (« C'était l'année dernière »), c'est ce « passé de marbre » où le moi connaissait une identité avec le ça. Et la reconnaissance de la statue serait le symbole de cette identité primitive. Si le mari intervient pour donner des précisions « objectives », c'est dans la mesure où le surmoi est l'héritier d'un passé objectif, de la « culture ».

Expliquer le film de cette sorte peut mener à l'apparition d'autre chose que l'intrigue, à l'apparition des lignes de force qui circulent et organisent l'œuvre. Le critique pourrait méditer là-dessus.



Delphine Seyrig dans *L'Année dernière à Marienbad.*

***

Mais peut-être le critique de *L'Année dernière à Marienbad* pourrait-il commencer son texte par des allusions (pour son plaisir, par exemple : c'est une excuse) à d'autres œuvres. Il devrait, à un endroit, citer le nom de Bachelard, développer une phénoménologie du rond (à partir de ce mot de Resnais : « la bulle du film »), noter la présence d'une dialectique du dedans et du dehors (le jardin et l'hôtel) qui se répercute en dialectique du fermé et de l'ouvert.

Il faudrait citer cette phrase, en priant le lecteur d'en prendre connaissance avec attention (en souhaitant qu'il ait lu déjà l'ouvrage dont elle provient) : « ...*Mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à reproduire ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération* » (Pierre Klossowski). Cela éclaire le temps comme série, le retour cyclique de certains éléments, et en même temps le progrès de plus en plus évident de telle série sur la série antérieure : progrès suscité par la présence de l'artiste. Cette réitération de la vie (« Et une fois de plus... ») existe dans un autre récit, celui de Bioy Casarès : c'est la semaine éternelle de *L'Invention de Morel*. Le critique pourra s'amuser à relever les similitudes entre le film de Resnais et Robbe-Grillet et l'histoire de Bioy, où on relève d'ailleurs le nom de Marienbad, où le narrateur remarque : « Les conversations sont des échanges de nouvelles (exemple : météorologiques), d'indignations ou de joies (exemple : intellectuelles) déjà connues... », où il est question aussi d'un jardin.

Mais cela n'aurait qu'une valeur d'avant-propos.

*
**

Le critique devrait aussi constater que ce qu'il avance est peu de chose en face de l'évidence de l'œuvre. Que cette œuvre est d'abord poésie. Qu'il s'agit de cinéma, mais parler grammaire est dérisoire : le montage révèle la vérité de chaque plan, chaque plan renvoie à la vérité de l'œuvre. Quelle vérité ? La vérité de l'imaginaire, qui renvoie à son tour à un dynamisme conduisant d'une liberté dont le rêve est la conquête, à une liberté qui nous accompagne dans le monde : il y a passage de l'imaginaire pur à la dimension historique. Ce serait, en définitive, la « morale » du film.

Mais cette « morale » est d'abord spectacle. Dès l'ouverture du film, des mouvements d'appareil nous donnent en spectacle le monde, l'espace imaginaire où nous allons pénétrer. Resnais retrouve ici le travelling de *Toute la mémoire du monde,* mouvement dénonçant comme spectacle l'objet auquel il s'applique. Le court métrage sur la Nationale faisait déjà de celle-ci un monde clos, autosuffisant. Comme sujet d'une réflexion à son propos, plus que la culture, c'était l'imagination qui était concernée (mais l'imagination et la culture ne sont pas étrangères...).

Il y a un spectacle dans le film ; une actrice déclare : « Voilà, maintenant — je suis à vous ». Le comportement de la femme, à la fin, répètera étrangement ces mêmes mots. C'est un jeu de miroirs et *L'Année dernière à Marienbad* se répercute à l'infini.

Pour conclure, le critique jette le masque : j'ai le sentiment d'être en présence d'une sorte de révolution copernicienne.

François WEYERGANS.

Giorgio Albertazzi et Delphine Seyrig dans *L'Année dernière à Marienbad.*



MARIENBAD ANNÉE ZÉRO

par André S. Labarthe

Plutôt que de surenchérir, comme on ne manquera pas de faire, sur le caractère d'exception de *Marienbad*, je ferai ici état de la démarche inverse. Le dernier film d'Alain Resnais est une œuvre datée. Il a été réalisé dans certaines conditions. Il s'appuie inévitablement sur un acquis. Il s'inscrit nécessairement au terme d'une évolution ou d'une certaine idée de l'évolution du cinéma. C'est pourquoi je dirai pour commencer que *Marienbad* est le dernier en date des grands films néoréalistes.

***

Souvenez-vous de l'analyse que faisait Bazin de l'art du récit dans le cinéma néoréaliste italien et plus particulièrement dans *Païsa* (1). C'était il y a quinze ans. Le néoréalisme était alors l'avenir du cinéma. Il apportait à l'art du film sa première révolution importante sans laquelle les œuvres que nous aimons aujourd'hui ne seraient pas tout à fait ce qu'elles sont.

Essentiellement, le néoréalisme substituait au scénario classique, fondé sur l'agencement dramatique des scènes, un scénario *ouvert*, plus proche par conséquent de l'expérience que nous avons du réel. Le film néoréaliste se présente comme une suite de fragments sans lien logique apparent et séparés les uns des autres par des *manques*, fragments et manques constituant les pleins et déliés d'une trame sans rapport avec le tissu serré dont le cinéma avait jusqu'ici tiré le maximum de ses effets.

Conséquence remarquable : cette conception nouvelle du cinéma impliquait une façon nouvelle de regarder les films. Au spectateur passif succède le spectateur actif qui convertit la trame discontinue du récit en une continuité cohérente. Exactement comme il procède dans la vie courante. Le film, désormais, ne *fonctionne* plus sans lui.

Cette révolution du récit — Bazin le montrait aussi — rejoignait celle de *Kane* et des *Ambersons*, bien que par des voies différentes. *Kane*, comme *Païsa*, tournaient également le dos à une conception finaliste du scénario et de la mise en scène. Au spectateur ils proposaient non plus une matière pré-digérée, prête à être absorbée, mais au contraire une matière brute (même si, en fait, elle était extrêmement travaillée) d'où il pouvait extraire *son film*. En un mot, le sens du film n'était plus imposé au spectateur, mais devait être construit par lui *à partir* des éléments du film. Comme dans la vie courante, encore, le sens des événements n'est jamais qu'une hypothèse et si l'image est un langage (2), c'est un langage sans signification.

---

(1) Cf. Le néoréalisme et l'école italienne de la libération in « Esprit ». Ce texte sera prochainement repris dans le tome IV de Qu'est-ce que le cinéma ? actuellement sous presse.

(2) Mais on commence à découvrir que rien n'est moins sûr. Qui croit encore en une « grammaire cinématographique » ?



Delphine Seyrig et Giorgio Albertazzi dans *L'Année dernière à Marienbad.*

On voit tout de suite comment les films de Resnais et, au premier chef, *Marienbad,* s'inscrivent naturellement dans le sillage de l'expérience néoréaliste. Mêmes lacunes dans le scénario, même ambiguïté de l'événement, même effort exigé du spectateur. On objectera, avec quelque apparence de raison, qu'entre les lacunes de *Païsa,* du moins sommes-nous en mesure d'en identifier les scènes. Mais en est-on si sûr ? Ne serions-nous pas plutôt notre propre dupe ? N'est-ce pas plutôt qu'au spectacle de *Païsa* nous faisons *déjà* nôtres ces fragments de réel ? Si « représenter » c'est arracher le réel à son passé et à son avenir pour le rendre à l'événement pur, même un plan d'actualité est un plan équivoque. La preuve en est la diversité des significations qui s'attachent instantanément à un événement, qu'il nous soit relaté dans les colonnes d'un journal du soir ou montré dans les bandes d'*Actualités.* Tant il est vrai que nous sommes incapables de regarder (je ne dis même pas de comprendre) un événement sans en faire immédiatement notre chose, sans l'interpréter, sans que notre regard ne s'ajoute à lui pour former un amalgame, un *mixte* dont la nature appartient autant au document qu'à la fiction dont nous l'enveloppons. Tout cela revenant à dire qu'on ne lit pas le réel, comme on lirait un roman, mais qu'on lit *en lui.*

Le cinéma traditionnel avait réussi à dissiper toute possibilité d'équivoque en accompagnant chaque scène, chaque plan, de ce que le spectateur *devait* en penser : de sa signification. A la limite, ce cinéma-là n'avait pas besoin de spectateur puisque celui-ci était déjà inclus dans le film. La nouveauté des films de Welles et des grandes œuvres

néoréalistes fut de requérir de façon expresse la participation du spectateur. C'est en ce sens qu'il faut parler de phénoménologie : le regard du spectateur fait autant le film que la volonté de ses auteurs.

Par rapport à Welles ou Rossellini, l'originalité du film de Resnais et Robbe-Grillet est d'avoir systématisé cette découverte. Dans *Kane* ou dans *Païsa*, les lacunes du récit étaient, en quelque façon, tolérées. Elles étaient nécessaires parce qu'inévitables. De ces lacunes, Resnais et Robbe-Grillet ont fait l'objet même de *Marienbad*. Si bien que le film apparaît comme la surface d'émergence d'images énigmatiques à propos desquelles la seule chose que nous puissions affirmer est qu'elles appartiennent au même film. *Marienbad* est en ce sens un documentaire, mais d'un genre très particulier : le spectateur ignore *de quoi* il est le documentaire. En somme, Resnais et Robbe-Grillet ont réuni un certain nombre de documents, d'images-témoins, et laissent au spectateur le soin de les convertir en une fiction qui leur donnera un sens. Le premier homme découvrant le monde dut éprouver la même difficulté à le comprendre, c'est-à-dire à l'ordonner. Devant *Marienbad* nous serions tentés de nous écrier avec Valéry : « *On dirait que le monde est à peine plus vieux que l'art de faire le monde.* »

Il est curieux que personne n'ait noté qu'aucun des artisans du néoréalisme — ni Visconti, ni Rossellini, ni de Sica, ni même Fellini — n'a eu recours au retour en arrière. Welles lui-même l'abandonne après son premier film. Tout se passe comme si tout l'effort vers plus de réalisme, avec lequel se confond l'histoire du néoréalisme, aboutissait à l'élimination inéluctable de tout ce qui pût rompre la chronologie des faits ; puisqu'en fin de compte, c'est l'Histoire qui justifiait le cinéma, il fallait s'en tenir à la chronologie de l'Histoire. Et il est certain que dans cette optique le flash-back apparaît comme l'ultime tricherie, un procédé inadmissible. Si l'on admet que la dernière conséquence de l'esthétique néoréaliste eût été ce film, dont rêvait Zavattini, qui se fût fait la relation précise et exhaustive de 90 minutes de la vie d'un homme, n'en doutons plus : le flash-back est une imposture.

En fait, les choses ne sont pas aussi simples. Nous avons vu comment, dans le cinéma traditionnel, tout *manque*, toute lacune dans le récit, était considéré comme une faute, tout l'effort des auteurs, scénariste aussi bien que metteur en scène, consistant à éliminer ces manques et à poser le film comme un bloc sans faille. Le flash-back répondait alors au même souci ; il n'était pas destiné à autre chose qu'à combler les dernières lacunes, qu'à cimenter l'histoire dans ses antécédents.

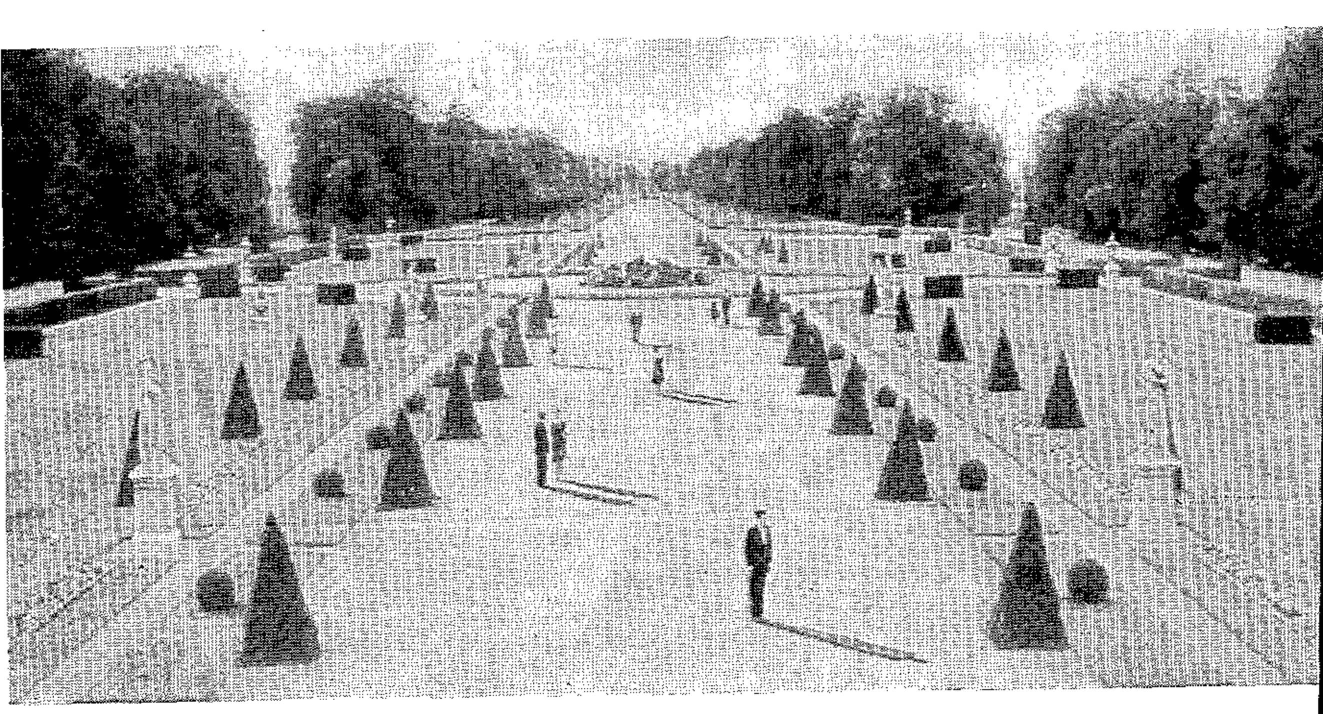
Mais *Kane*, dira-t-on ? Mais *Lola Montès* ? Mais *Hiroshima* ? C'est précisément le génie de Welles, Ophuls et Resnais, que d'avoir utilisé un procédé classique à des fins absolument contraires à celles que ce procédé servait jusqu'ici. Dans *Kane*, dans *Lola Montès*, dans *Hiroshima*, la fonction du flash-back n'est plus d'effacer la *discontinuité du récit*, je dirais même : au contraire. Bien entendu, l'ancienne fonction persiste sous la nouvelle : le flash-back sert encore l'histoire. Il reste encore le signe d'une volonté de signification puisqu'il se rattache à une chronologie. Dans *Marienbad* ce signe disparaît à son tour. Dès lors, la chronologie d'une histoire n'apparaît plus que comme le dernier *préjugé « essentialiste » : dire que le mot fin vient après trois* ou quatre cents plans, c'est donner un sens au film qui coulerait, comme un fleuve vers la mer, depuis quelque chose qui serait le commencement vers quelque chose qui serait la fin. Dans *Marienbad*, rien n'*aboutit* à rien. Le mot *fin* lui-même ne vient pas mettre un terme sur l'écran à une aventure *qui aurait suivi* le cours du temps. Bref, comme le sens, le temps (la chronologie) n'existe pas en dehors du regard qui se pose sur les choses et c'est pourquoi *Marienbad* a doublement besoin du spectateur pour se

constituer en histoire. Si ce film existe, c'est à la façon d'un objet : comme les taches de Rorschach.

En résumé, toute scène, dans *Marienbad,* à quelque niveau de réalité que la situe la conscience du spectateur, participe du même réalisme qui est le réalisme du support. Pour reprendre le parallèle avec le mode de récit traditionnel, je dirai qu'habituellement le spectateur est tenu d'*accommoder* sur les différents plans du film (exactement comme le regard accommode lorsqu'il passe d'un objet à un autre situé plus loin dans le champ de perception) tandis que *Marienbad* se présente à lui comme un objet à deux dimensions dont toutes les parties se situent sur le même plan de réalisme. Entre un plan du passé et un plan du présent, aucune différence *objective* : c'est le spectateur qui structure le film, qui établit des différences de réalité, qui constitue l'objet (le film) en perspective (disons en trois, quatre ou cinq dimensions).

En somme, Resnais et Robbe-Grillet font au cinéma ce que font depuis longtemps certains peintres abstraits : ils proposent non pas une histoire, mais une suite d'images appartenant au même plan de réalisme qui est le film, et c'est le spectateur qui introduit une profondeur. Car le véritable successeur du peintre figuratif n'est pas le peintre abstrait, mais celui qui regarde une peinture abstraite. Il y a donc moins de rapport entre Delacroix et Nicolas de Staël qu'entre Delacroix et le spectateur d'une toile de Staël. C'est que la peinture a changé de *fonction.* Le travail du peintre ne consiste plus à peindre un sujet, mais à faire une toile. Il en est de même au cinéma. Le travail du réalisateur n'est plus de raconter une histoire, mais simplement de faire un film où le spectateur découvrira une histoire. Le véritable successeur du metteur en scène traditionnel n'est pas Resnais, ni Robbe-Grillet, mais le spectateur de *Marienbad.*

André S. LABARTHE.

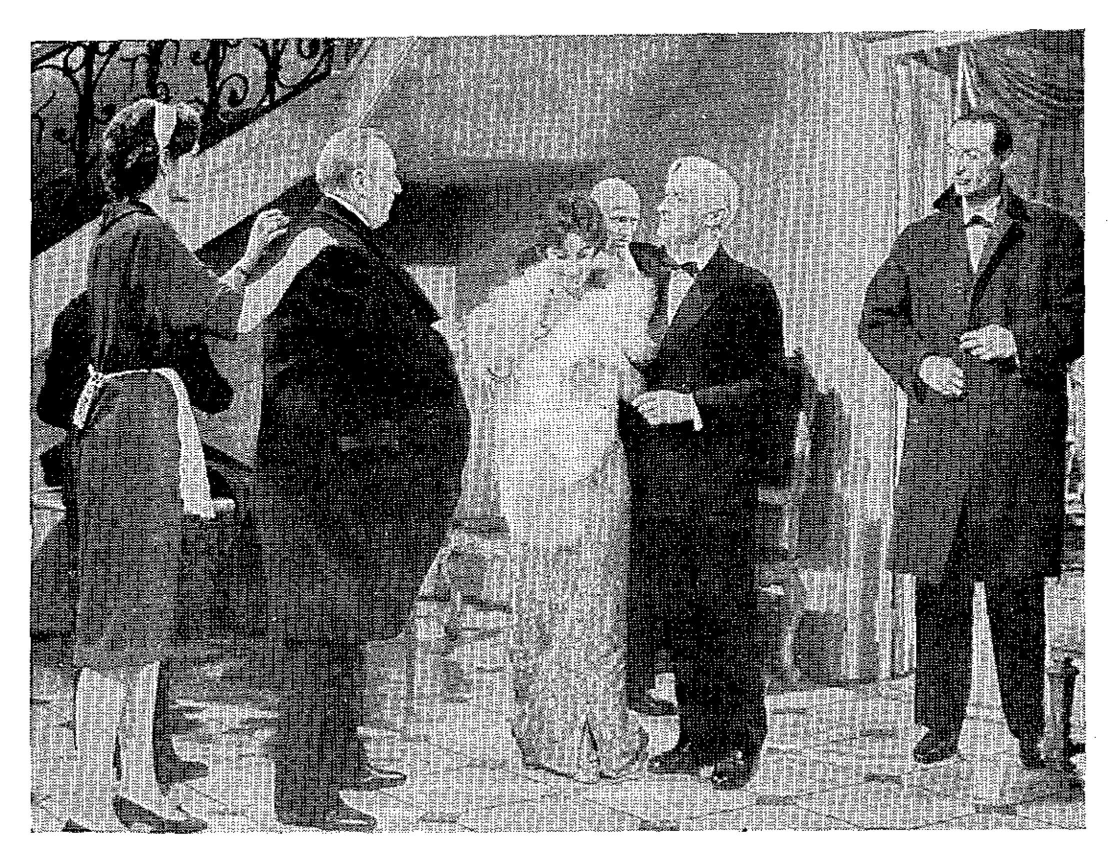


UN TESTAMENT OLOGRAPHE

par Claude Beylie

Cordelier, à n'en pas douter, est un film de Renoir. Les petits malins, espérant nous plonger dans l'embarras, qui tiennent en réserve, et ressortent *périodiquement*, le médiocre argument de l'anonymat obligé de toute œuvre, si l'on ne connaît au préalable son auteur, provoquant (disent-ils) un infléchissement corrupteur du jugement, une « sensibilisation » anormale, je ne serai pas en peine d'*arguments*, une fois de plus, à leur rétorquer. Oui sans doute, quel Renoir inattendu et peu conforme à nos vœux que celui-là : aigre, glacial, désincarné, très différent de sa légende et se rapprochant davantage d'un Lang, d'un Guitry (pourquoi *pas* ?), d'un Losey. Adoptant un style tranchant et épuré, buriné presque avec cruauté, où la veine apparaît saillante sous la peau tendue, au lieu du débordement de sensualité que nous souhaitions. Mais encore un coup, qui a jamais parlé du tendre Renoir ? *Faut-il* répéter que son tempérament le porte autant, sinon plus, du côté d'un Manet ou d'un Zola que d'un Maupassant ou de son père (source de tant de malentendus) ? Et que le décorticage de la mécanique humaine intéresse Jean au moins *autant* que l'étalage complaisant de son anatomie ? Auriez-vous déjà oublié *Le Journal d'une femme de chambre* et *La Règle du Jeu*, ces deux films-phares autour desquels le reste s'organise et rayonne, avec une remarquable rigueur ? Le bien n'est que le revers du mal, la générosité de la cruauté : quelle erreur de s'entêter à ne voir, chez l'auteur de *La Bête humaine*, que la même face de la médaille ! On a vitupéré Truffaut qui avait osé écrire que cette œuvre progressait en dents de scie. Faites un dessin : *Cordelier* occupe parfaitement sa place, à la hauteur des trois films que je viens de citer, au lieu que *Le Déjeuner sur l'herbe* par exemple est de la famille de *French-Cancan*, du *Fleuve* et de *La Fille de l'eau*. Ceux qui se font de Jean Renoir une idée complaisante ne connaissent, dirait-on, que celui-ci. Tant pis pour eux. C'est l'*autre* que nous fêtons aujourd'hui.

En fait, c'est le souvenir de *La Chienne*, et surtout de *Boudu*, mettons de Michel Simon, qui s'est imposé d'emblée à mon esprit, lorsque je vis pour la première fois ce *Testament du Docteur Cordelier*. Qu'est-ce donc qu'Opale, sinon un cousin de M. Legrand étendant sa haine des conventions sociales à l'humanité entière, ou bien Boudu (un Boudu de laboratoire) dévastant plus allègrement que jamais la physiologie et la morale bourgeoises, ou encore un Jacques Lantier victime expiatoire d'un atavisme non plus uniquement social, mais proprement métaphysique ? Observez attentivement les gestes de Barrault, lors de sa première métamorphose : Michel Simon avait, dans l'appartement des Lestingois, absolument les mêmes, fouillant les garde-robes, bazardant une cigarette non allumée, se dandinant comme un singe. Je ne parle même pas d'une tignasse remarquablement jumelle ! Par ailleurs, la libération de l'instinct, préoccupation majeure du professeur Cordelier, n'était-elle pas



Le Testament du Docteur Cordelier de Jean Renoir.

déjà celle de tous les autres héros de Renoir, sans exception ? Tuer en eux la marionnette, et rendre à la nature ses imprescriptibles droits, ce n'est pas la première fois que cet effort acharné conduisit quelques-uns d'entre eux au meurtre ou à la folie. C'est que le jeu en valait la chandelle.

L'OURS ET LE DANSEUR

Sur un aspect plus accessoire (du moins en apparence), on permettra que je m'attarde : la démarche des acteurs. Un cinéaste ne devient grand peut-être qu'à partir du moment où il sait diriger d'une manière qui n'appartient qu'à lui la marche de l'homme : celle de Renoir, on le sait, ne va pas sans une légère claudication. Il prend la peine de nous le rappeler, en se filmant lui-même arrivant au studio. Mais pour ceux qui ne l'auraient point remarqué, trois personnages (au moins) de *Cordelier* reproduisent à s'y méprendre ce très particulier déhanchement de leur créateur : Gaston Modot (acteur-mascotte commun à deux « libertaires », Renoir et Bunuel), qu'un long travelling accompagne, à la fin, alors qu'il traverse le jardin de la villa ; Teddy Bilis (maître Joly), sautillant bizarrement sur ses pattes, tandis qu'il court au téléphone ou se propulse au sortir d'un taxi ; Opale lui-même enfin,

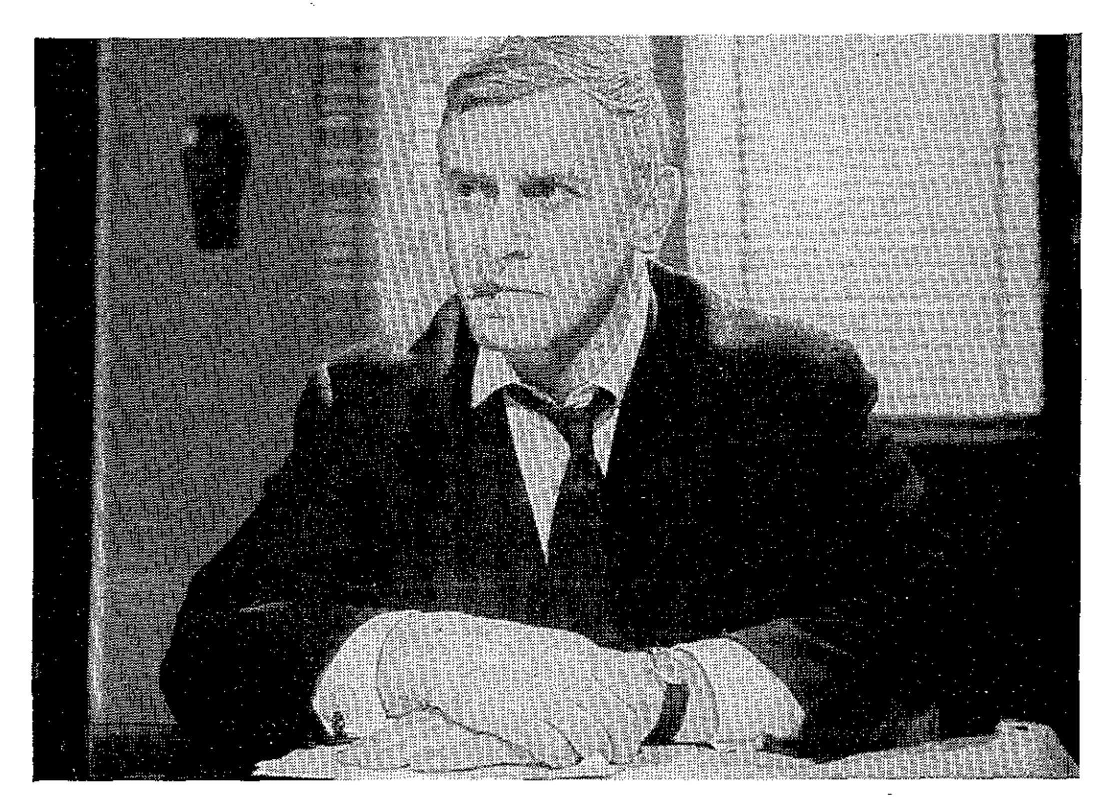
ce dernier ne manquant pas de pousser le geste à la caricature. Je ne suis pas loin de considérer que ce clopinement burlesque explique en grande partie le charme insolite du Renoir dernière manière (on le trouve d'ailleurs, presque identique, dans *Le Déjeuner sur l'herbe)*. S'est-on avisé qu'un des traits les plus originaux des films, passés ou présents, de Renoir, par quoi ils peuvent être *distingués* de ceux de n'importe quel autre, était leur rythme ? Or à quoi se décèle le rythme d'un film, sinon aux gestes des acteurs ? Gestes qui chez les plus grands (Ophuls, *Rossellini, Lang,* le *Bresson* de *Pickpocket*) renvoient à tout l'univers. Remémorez-vous donc, c'est le moment, la tentative de suicide de Jenny Hélia dans *Toni* (qui déclenche le plus souvent les ricanements du public, le contraire étonnerait), les sublimes gestes de La Cheynest, tour à tour pantin désarticulé ou digne aristocrate, Burgess Meredith galopant dans son jardin, Bertin s'attablant pour un *médianoche* au final d'*Elena*, etc. Cordelier, je vous l'assure, n'est inférieur, sous ce rapport non plus, à aucun de ceux-là. Le dandinement très étudié de Jean-Louis Barrault m'a paru *atteindre, sous la férule* de Renoir, à un degré supérieur de *naturel*, longtemps recherché par l'auteur de *Madame Bovary* non sans quelque gaucherie : l'art du mime ne venant, semble-t-il, qu'en exécution et surcroît (dont Renoir eût été bien sot de se priver) d'une idée originale prodigieuse. L'extrême animalité rejoint ici l'extrême distinction, la nature et l'art s'imbriquent en un complexe psycho-physiologique d'une surprenante harmonie, le pas de l'ours suscite immédiatement et sans intermédiaire la perfection chorégraphique. Nous sommes là, peut-être, au plus intime de l'art de Renoir, *où le directeur* d'acteurs rejoint le moraliste ; tout pour lui en effet a consisté, dès les origines, à transformer le dégingandement un peu gauche de l'homme (ou de la fille) des bois en un élégant balancement adapté à la civilisation, en faisant en sorte qu'une certaine trempe naturelle soit préservée durant la métamorphose. Opale n'échappe point à la règle, qui concerne, *dis-je*, les *deux* sexes : ce n'est pas un hasard si ses mimiques rappellent aussi bien celles de la Catherine Hessling de *Sur un air de Charleston*, que d'Orvet, de Nini-Cancan et de bien d'autres... *Il est la bête, mais* il est l'ange aussi. Il est le chien qui s'ébroue, en même temps que l'agile écureuil. Il est l'infirme qui acquiert lentement une forme et une conscience. Il est enfin le personnage de Renoir (ou plus exactement de Cordelier) à l'état pur, un personnage quasi expérimental, dont tous les autres ne furent que d'incertaines ébauches.

SUBLIMATION DU MELODRAME

Tant d'autres signes trahissent ici Renoir, que je n'en finirais pas de les énumérer. *Ainsi* : « La tradition, interrompue depuis trop longtemps, de ces réunions si agréables », les amours ancillaires de Cordelier et de Lise (1), le chiffre trois (les cigarettes aux lèvres des trois hommes dans la chambre d'Opale à Pigalle, les trois servantes de Cordelier ne faisant qu'un groupe compact la nuit dans le jardin, le trio au cimetière, etc.). Et par-dessus tout, la *sensibilité du conteur*, qu'il n'est permis de confondre avec nul autre : peut-être le génie de Renoir est-il d'abord de construire, à partir d'un banal fait divers, d'une « aventure singulière » — qui peut *aussi bien* être celle d'un clochard, d'un manœuvre polonais ou d'une princesse russe, à moins que ce ne soit d'une de ses propres expériences vécues par lui, Renoir, — de construire un gigantesque complexe décoratif et humain qui mette finalement l'homme, le monde entier et sa morale en question. *Cordelier*, comme *Toni*, comme *La Bête humaine*, comme *Le Fleuve*, c'est la quintessence du fait divers, la sublimation du mélodrame. C'est, avec une évidence qui devrait tous nous aveugler, du cinéma. Mais aussi (comme dit Jean-Luc Godard) « plus que le cinéma ».

---

(1) Une réplique jamais retrouvée de La Règle du jeu était celle d'Octave s'adressant en ces termes à Jurieux : « Ce qui me plaît chez les bonnes, c'est qu'elles ont... de la con-ver-sa-tion ! ».



Michel Vitold dans *Le Testament du Docteur Cordelier.*

CABRIOLES D'AUTREFOIS

Or jusqu'à ce film, œuvre « testamentaire » s'il en fût, et dans lequel il nous faut bien (sur ses propres conseils) rechercher la formulation définitive de l'éthique de son auteur, que savions-nous de Jean Renoir ? Force nous est de convenir que nous ne le connaissions, à peu près comme Chaplin jusqu'à *M. Verdoux* et *Limelight*, que sous un nombre infini d'avatars, de faux-semblants séduisants certes, mais contradictoires. Car Renoir, ennemi résolu des idées générales (il l'est resté, et ce que je vais dire ne le satisferait décidément pas), a toujours pris soin de ne jamais se définir, ne nous proposant chaque fois de lui-même, à travers quelques films-clefs où perçait quand même le bout de l'oreille, que de changeantes et antithétiques facettes. Si je ne craignais pas de trahir par un portrait sans nuances l'infinie variété de sa nature et des concepts essentiels qu'elle secrétait, je dirais qu'il nous apparut d'abord sous l'aspect de l'homme courbant le genou, se mettant même à plat ventre, devant la femme, celle-ci détenant à ses yeux (et incarnant avec ostentation, pour le plaisir des deux partenaires) la puissance absolue. La femme était l'être adorable, digne de tous les soins, qu'il ne s'agissait que de choyer et de servir ; toutefois, cela n'allait pas sans un paradoxal mépris. A la première occasion, s'il pouvait la surprendre sous un revêtement indigne d'elle, choisi par exemple pour l'émoustiller, le méchant n'hésitait pas à croquer l'imprudente, et la victoire dès lors lui était acquise. Une certaine bonté naturelle présidait

à ces ébats, une bonne humeur gaillarde proche de la tradition rabelaisienne, allant de pair avec une *fraîcheur d'âme née de la fréquentation fervente des conteurs* d'histoires et des rondes d'enfants. L'homme selon Renoir n'est encore (jusqu'à *La Chienne*) qu'un gamin turbulent et rieur, un jeune écervelé jetant sa gourme et caracolant au grand air. Un hédonisme effréné, bon enfant, avait alors raison de tout.

DU CHAMBARDEMENT AU SCEPTICISME

Puis la cruauté est venue s'installer, par la porte de service si j'ose dire. Le passage de l'autre côté du décor — assez médiocrement bourgeois convenons-en, — que de telles incartades rendaient inévitable, fait tout à coup surgir une ironie, un cynisme corrosif, une soif de liberté moins sujette aux mystifications quelque peu réactionnaires de l'âge précédent. L'homme sans doute est encore conçu comme naturellement bon, mais il s'avère qu'il ne peut le demeurer qu'au prix d'un « énorme chambardement ». Tout doit être détruit, saccagé même, en vue d'une réévaluation plus digne et plus généreuse. Renoir à ce moment découvre le réalisme, qui n'est qu'une certaine manière de regarder les choses en face, et ne craint pas de le colorer d'une violente causticité, allant du simple coup de boutoir à la rouerie caractérisée. *Le Crime de M. Lange* garde, de ce point de vue, sous le voile trompeur de la farce, tout son pouvoir de méchanceté : peu de valeurs « bourgeoises » en réchappent, et le trait d'humour frise ici la noirceur (par le biais en or du sacrilège).

Mais la femme n'a pas dit son dernier mot : peu à peu, nous la verrons se détacher du terroir réaliste où on la confinait et, tout en conservant son exquise et redoutable carnation *naturelle, s'installer dans une sphère supérieure où elle* acquiert bien vite une auréole de spiritualité. Elle tente encore l'homme resté en bas, par de subtils mouvements de balançoire, mais sa conquête suppose désormais une certaine victoire remportée sur la médiocrité ambiante. Il est devenu plus malaisé, d'ailleurs, de vivre en paix avec sa conscience et son milieu, lesquels ne cessent de poser des questions. Le bien et le mal ont des reflets changeants ; l'homme qui n'a pas le mensonge pour armure (ou la richesse, ou l'héroïsme) n'a plus que la ressource de disparaître dans un trou de souris. Un jeu s'instaure, auquel les plus faibles succombent. Un instant, s'installe la notion d'un scepticisme fondamental.

L'ACUITE DU REGARD

Dès lors, bonhomie et inquiétude, désinvolture et angoisse, humour et cruauté ne cesseront plus de coexister. « Aux confins de l'atrocité et de la farce » (Bazin) se situera l'admirable *Journal d'une femme de chambre*, dans lequel homme et femme (toujours au centre du drame) seront vus comme à travers le prisme du cauchemar. Mais il est à présent certain pour l'un comme l'autre, fût-ce au sein d'un univers absurde, que le combat — longtemps reculé — est chose inévitable. L'âpreté de cette lutte ira *s'intensifiant, de même que la nécessité d'une prise* de conscience du *choix* des moyens.

Une éthique de la résignation, du consentement universel à l'ordre non plus seulement naturel mais surnaturel, suit immédiatement cette sorte de « doute méthodique » de l'expérience américaine. Elle n'ira pas sans affecter tous les secteurs de la vie en société : jeunes filles, comédiens, femmes du monde, artisans du spectacle, écrivains, ouvriers, truands, tous seront vus avec le même regard désenchanté. La légèreté se fait reine ; elle gagne chacun et chacune d'entre nous ; ce devient comme une vertu capitale, une « forme évoluée de civilisation ». Cette dernière (sous la forme que nous connaissons) étant plus ou moins vouée à l'écroulement,

il importe que l'homme assiste à la chose avec un suprême détachement, capable encore d'admirer ses vestiges. Ni bonté ni méchanceté. Pas davantage indifférence. Tout se résout en un hautain sourire, que surmonte l'extraordinaire acuité du regard.

L'HOMME ENFIN SEUL

Ce regard et ce sourire, Renoir, je veux dire Cordelier, qui est son double, son plus subtil archétype, sa quintessence, nous les offre avec une impudeur si totale que, réellement, j'eus en les recevant la sensation assez bouleversante d'un cœur ou mieux (« pourquoi hésiter à prononcer le mot propre ? » s'interroge Barrault devant son éprouvette) d'une âme, pour la première fois absolument mise à nu. Cet apaisement soudain, qui contraste si radicalement avec la furia finale (pas si lointaine) du French-Cancan, cette impassibilité tranquille, cette sérénité s'imposent à nous sans le moindre cabotinage, et il s'en faudrait, je crois, de bien peu (si quelques risibles figures, plus proches de la vie quotidienne, ne venaient de la coulisse faire contrepoids), pour que nous atteignions les catégories de l'intolérable. C'est que de cet homme, enfin seul et hors du monde, la bête s'est échappée, la nature a fui de sa propre volonté, il ne reste que l'enveloppe. *Limelight*, ce pouvait bien être la mort de Molière, mais tellement incluse encore dans l'univers du spectacle, si grossièrement *figurée* que nous ne pouvions la prendre tout à fait au sérieux. Le masque, Chaplin n'a jamais su le jeter complètement, sauf à la toute dernière séquence de *Verdoux*, sur quoi logiquement son œuvre aurait dû s'arrêter. Dans *Cordelier*, l'évidence de la mort de la chair est immédiate, flagrante. (Et non seulement celle du monstre, mais de Séverin aussi, autre bête terrassée sous nos yeux.) Le dédoublement (Renoir-Cordelier, puis Cordelier-Opale) atteint une limite vertigineuse, au-delà de laquelle il n'est plus que le tombeau. Le secret de l'homme, la pierre philosophale, l'ultime clef, les voici : le corps n'est rien, seule importe « l'ivresse de la recherche spirituelle ». Ce que l'on avait toujours pris pour de la sensualité débridée n'était qu'une forme supérieure d'énergie. On transposera sans peine, du plan de la science à celui de la création esthétique. J'admire la coquetterie suprême de l'artiste : de s'être montré, à la fin de son œuvre, semblable à Dieu, mais d'avoir un tantinet ridiculisé sa création. Belle, mais périssable.

On comprend que la femme, à ce niveau, ne soit plus guère concernée : elle est hors du jeu (car c'en est un encore, et le plus douloureux), ne compose qu'une silhouette apeurée contre la porte du salon (2). Le drame est au cœur de l'homme, et de l'homme seul. « Grand âge, nous voici... » C'est « le chant du maître, seul au soir, à se frayer une route devant l'âtre. » Et Opale rôdant dans les rues, qu'est-ce sinon « le grand pas souverain de l'homme sans tanière » ?

J'ai cité Saint-John Perse, j'aurais pu aussi bien invoquer Claudel, Artaud (que Cordelier, j'en suis sûr, aurait bouleversé), Beethoven, tous ceux enfin qui en présence de la Mort n'ont pas reculé, ni tergiversé, mais l'ont aggripée au visage. Peu de cinéastes de la génération de Jean Renoir me semblent à cet égard en avoir tant dit, avec une aussi sûre appréciation de ce qui fut et de ce qui sera : Ophuls, sans doute, dans *Madame de...* De plus larges fenêtres sur les horizons du mystère de l'être, je n'en puis citer d'autres que ces deux-là qui soient parvenus à en ouvrir. Notre émotion dans ces conditions ne doit point s'y livrer à regret, mais avec une impudeur pareille à celle que mit le créateur pour nous parler ce soir-là. Je ne crois pas, enfin, que l'on trouve, dans l'histoire du Cinéma, plan plus déchirant, plus près des sources de l'homme, que celui de Cordelier étendu dans son laboratoire, assuré à jamais d'avoir choisi « la plus belle part ».

(2) On m'objectera, non sans raison, les deux séquences érotiques (d'un érotisme fulgurant, poignant, essentiel) : je ne les oublie pas, mais je fais observer qu'elles sont nettement présentées comme rétrospectives.

DECANTER LE REEL

Je n'ai, jusqu'à présent, fait état que du Renoir intime, celui que les *Cahiers* ne rougissent pas d'honorer depuis bientôt une décade, et dont *Le Testament de Cordelier* offre, à mon sens, le reflet le plus conforme, l'image radioscopique la moins déformée. Il en est un autre, plus notoirement « public » (que nous n'aimons pas moins), et dont la trajectoire retrace avec un remarquable parallélisme la grande aventure du Cinéma, considéré dans son évolution esthétique essentielle. C'est à ce Renoir-ci que nous pensons lorsque nous opposons son nom, barrage gigantesque, à ceux de tant de tâcherons obscurs de la pellicule, quand nous disons que sans lui, le cinéma français ne serait pas tout à fait ce qu'il est. Et que ce qu'il est devenu, c'est à lui premièrement (n'en déplaise aux imbéciles) qu'il le doit.

A la question vingt fois posée : *qu'est-ce que le cinéma?* nous avons, forts de cette assurance, souvent été tentés de répondre, pour couper court à toute querelle byzantine : c'est Jean Renoir. Et réciproquement, bien sûr. De *La Chienne* à *La Règle du jeu*, dans l'euphorie réaliste des années 30-40, cette tautologie pouvait assurément avoir raison de notre perplexité. Depuis cette époque héroïque, les choses sont allées un peu différemment, et le temps venu d'une recherche plus exigeante. Le temps aussi pour Renoir des examens de conscience, des doutes, d'une plus juste estimation de ses limites et de ses pouvoirs. *Cordelier* est (jusqu'à nouvel ordre) le terme ultime de cette réflexion critique, celui où le regard de l'artiste, embrassant le chemin parcouru et, plus aigu que jamais, le braquant vers d'autres horizons, nous convie à notre tour à une plus rigoureuse *analyse de son champ* de vision. Le réel, Renoir l'a vaincu, c'est un fait. Aujourd'hui, il peut se permettre de le décanter savamment, de nous le distiller goutte à goutte. Quel crible inédit et un peu insolite cet artisan incorrigible a-t-il finalement choisi ?

PLUS VRAI QUE LE VRAI

La réponse, c'est évidemment le télécinéma. On sait que, de tout temps, le fil conducteur des recherches de Renoir fut une adéquation scrupuleuse de l'esprit et de la matière, de la création personnelle et du monde, de la féerie et de la vérité. « Revoir les choses telles qu'elles sont », refuser à tout prix les tentations du romantisme, rester le plus près possible du quotidien, il n'a jamais proclamé, pour le cinéaste, de tâche plus urgente. Et qu'est-ce que le quotidien ? L'instantané de chaque jour, le faux-pas d'un homme au sortir d'un taxi, la maladresse à avaler d'un trait deux comprimés d'aspirine ou à écraser nerveusement un cigare... L'art du peintre aussi n'est-il pas de saisir ces frémissements impondérables de vie qui passent dans les *gestes (millénaires) d'un joueur de cartes* ou d'une femme à sa toilette ? Mais combien plus passionnante est la tâche du metteur en scène de cinéma, s'il ose se lancer — fiévreusement — à la recherche de ce vrai qui se déclenche par hasard, à l'insu des comédiens eux-mêmes ou à leur propre surprise (le *réalisme*, c'est son plus séduisant paradoxe, apparaît ainsi comme un éclair de folie, faisant éclater la routine de la vie normale ; *le réalisme, c'est la démesure)*, combien fructueuses ses trouvailles, si sporadiques fussent-elles. La caméra n'est-elle pas alors le plus sûr moyen (pour qui sait la manier avec patience) d'extraire de l'homme cette parcelle infinitésimale de son moi profond, qui n'est peut-être que ce qu'il garde de meilleur d'une vie antérieure plus conforme à la nature des choses, bref des élans de pure surhumanité ?

Oui sans doute, et voilà bien pourquoi, de cet instrument privilégié, Renoir *jouera — librement — jusqu'à saturation* complète, de l'outil aussi bien que de l'inspiration. La profondeur de champ, le dialogue improvisé, la recherche de l'excès, les conditions de tournage un peu démentes, tout cela servit idéalement son projet. Un obstacle pourtant subsistait : la continuité. L'acteur avait beau



Jean-Louis Barrault et Françoise Boyer dans *Le Testament du Docteur Cordelier.*

s'efforcer au plus parfait naturel, lorsqu'il y était enfin, la claquette venait anéantir tout le travail de la journée. Il fallait redémarrer à zéro. User de clichés tout préparés fut maintes fois, j'en suis persuadé, pour Renoir, une terrible tentation. Louons-le de n'y avoir jamais succombé (à l'inverse de tous ses confrères), ne reculant point devant des répétitions obstinées et harassantes. Mais il ne désespérait point de trouver remède à ce gaspillage.

LA CONQUETE DE LA CONTINUITE

C'est alors que l'idée de l'utilisation simultanée de plusieurs caméras, inspirée des procédés de la Télévision (seul, à ma connaissance, Hitchcock, dans *Le Procès Paradine,* y avait jusqu'alors sérieusement pensé), s'offrit à Renoir comme un *eurêka* inespéré. Si l'acteur pouvait être suivi pendant *toute la durée* de la séquence, approché quasiment à son insu (et traqué dans ses derniers retranchements) par cet essaim d'objectifs à l'affût (3), ne nécessitant guère en somme qu'un personnel

(3) La lunette d'approche-téléloupe de **La Règle du jeu**, épiant la vie intime de l'écureuil, apparaît rétrospectivement comme une prémonition remarquable (et comme la justification en quelque sorte « impressionniste ») de cette technique révolutionnaire.

renforcé de cadreurs attentifs, le problème se trouvait résolu, et l'omniprésence spatio-temporelle de la caméra, naguère encore objet de tant d'acrobaties, obtenue du même coup. Il va de soi que l'on ne se bornerait pas pour autant au plan fixe, puisqu'il serait à tout instant parfaitement loisible au cinéaste de quitter subrepticement l'acteur, lequel, ignorant au juste la place des diverses caméras et poursuivant sans le savoir son monologue hors champ, se trouverait tout de même « off » sur la bande enregistrée à proximité, au même moment, par un second objectif. Puis l'on irait le récupérer derechef, éliminant ainsi le handicap autrefois insurmontable de la fameuse « solution de continuité ». L'acteur, à ce régime, serait soumis, peut-être, à une plus rude épreuve, mais au bout du compte quelle extraordinaire performance ce serait, pour qui voudrait bien se prêter à l'expérience, et pour le cinéaste que de simplifications apportées ! L'acteur s'identifiait absolument et sans rupture à son personnage, il atteignait ce seuil longtemps (et vainement) recherché de merveilleuse fluidité de jeu, de naturel souverain et pour tout dire (on voudra bien considérer ceci comme un éloge suprême) de réduction à l'animalité. Par quoi d'ailleurs, dans *Cordelier*, forme et fond miraculeusement coïncident.

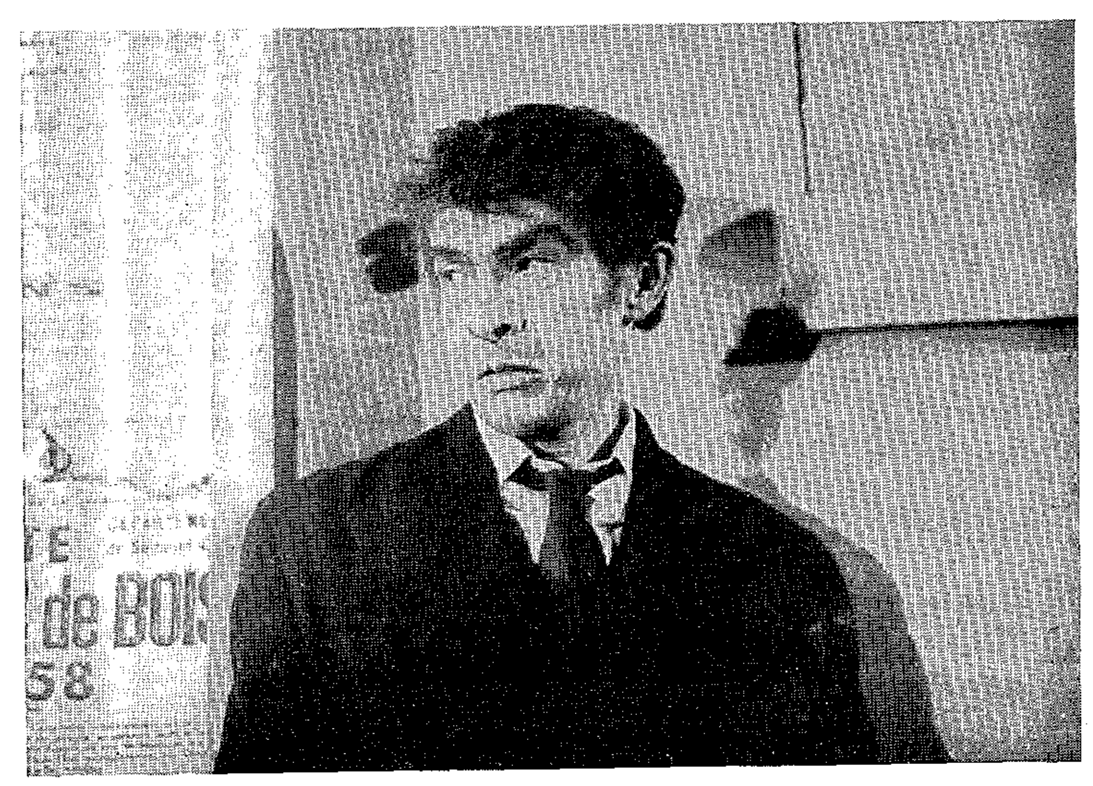
UN ART DE LA DEMESURE

Hitchcock, ai-je dit, avait génialement pressenti la chose. Rossellini aussi, au cours de séquences « documentaires » de ses films (Ingrid dans *Stromboli*, le gosse d'*Allemagne année zéro*, talonnés pas à pas par la caméra, forcés enfin de laisser apparaître la bête derrière l'ange). Encore ne s'agissait-il, dans ce dernier cas, que d'une technique en quelque manière subjectiviste, limitée à l'héroïne (ou à l'enfant), je dirais presque : incantatoire. Au lieu que, dans *Cordelier*, tous les personnages, l'œuvre entière, sont passés à ce calibre, scientifiquement en somme : ici vraiment, la démonstration n'est pas égocentrique, elle est objective — et éclatante. Nous quittons le petit monde de Renoir : l'avenir même du septième art se trouve concerné. Je pourrais m'appuyer sur dix exemples : les scènes de foule (tentative de viol de la fillette au début), la réunion mondaine, la perquisition à Pigalle, l'angoisse des domestiques pendant la transformation finale... Il me suffira d'évoquer les séquences chez le Dr. Séverin : Vitold y est réellement prodigieux, mais prodigieux pourquoi ? Parce qu'il est, tout uniment, le premier acteur de cinéma à qui l'on ait osé faire franchir la barrière de la continuité. Vitold est, en quelque façon, aussi fantastiquement réaliste dans *Cordelier* que pourrait l'être, mettons, une fleur filmée à l'accéléré dans toute l'étendue de son épanouissement. Vous confondez, m'objectera-t-on, exagération burlesque (et l'idée n'est pas neuve) avec réalisme. Certes non ! C'est vous qui avez des yeux pour ne point voir, ou bien qui êtes dupes, une fois de plus, du monstre nommé psychologie. Au diable la psychologie ! Le comédien apparaît ici tel qu'il sortit, nu et sans complexe, des mains de la mère Nature. Il crie, gigote et s'excite tout seul avec l'admirable simplicité de la bête, comme il dut le faire au commencement du monde.

Cette leçon, quelques jeunes, me semble-t-il, l'ont comprise. Et s'ils ne l'ont pas assimilée, tant pis pour eux. Car on ne pourra plus faire, demain, du cinéma comme l'on en faisait hier sans sombrer dans le ridicule. Comme *Lola Montès*, comme *Voyage en Italie*, comme *Pickpocket*, *Le Testament du Docteur Cordelier* représente enfin, pour cette raison péremptoire, un pas décisif accompli dans l'évolution du spectacle contemporain.

LE MORT JOYEUX

Mais tout cela ne serait rien encore si *Cordelier* ne se trouvait saupoudré, pour notre plus savoureuse jubilation, de deux condiments chers à Renoir, relevant ce



Jean-Louis Barrault dans *Le Testament du Docteur Cordelier.*

que la sauce pourrait avoir (à qui ne considère que les denrées premières) d'un peu sinistre, d'un peu indigeste. C'est ce qui donne à l'œuvre son « montant », son arôme le plus subtil, la préserve de la sécheresse et de la fadeur. Ces deux épices, dont l'auteur de *Toni* a le secret, sont la muscade et le gingembre, — traduisons, pour ceux à qui échapperait cette gastronomie esthétique (en laquelle, pourtant, la sensualité de Renoir trouve sa plus originale expression) : l'humour et la liberté.

L'humour, sous toutes ses formes, ne fit jamais défaut à Renoir : qu'il soit entrain, boutade, facétie, marivaudage, satire ou gaudriole. (On sait que, pour lui, le critère définitif d'un beau plan, au tournage, est que ce soit « marrant ».) La tragédie, au contraire, n'a jamais été tout à fait son domaine, et il le sait mieux que quiconque, puisqu'il fit de *La Règle du jeu* un « drame gai » et intitula « fantaisies » *Elena* et *Le Déjeuner sur l'herbe*. *Cordelier* n'échappe pas à cette règle (même si certaine gravité d'ambiance semble, au premier abord, le différencier des autres), et recèle, pour le spectateur attentif, quelques traits d'humour typiquement Renoir. Il y a d'abord, bien sûr, le burlesque des démarches, auquel le soubassement moral que j'ai essayé de développer tout à l'heure n'interdit point de susciter d'emblée un rire large, sans arrière-pensée, tel que nous n'en connûmes guère depuis la belle époque du muet. Opale gesticule et tue, mais Renoir s'amuse de sa marionnette tragique (comme il le fit toujours) ; la souffrance même en vient à provoquer l'hilarité (on pense au « Mort joyeux » de Baudelaire), par exemple dans ce plan

sublime où le monstre râlant se vautre sur la table d'opération, en écartant obscènement les jambes, pendant que tourne le magnétophone. Humour encore dans la séquence de la rencontre Opale-Séverin, où les deux bêtes face à face, cravates dénouées, *yeux exorbités, mâchonnant cigare, exécutent sous nos yeux un macabre* et prodigieux pas de deux... Humour du dialogue : « La valetaille hop-là ! », « Je suis indispensable au docteur pour sa dé-mons-tra-tion... » (on croit ici entendre distinctement la voix d'Octave, parlant à Jurieux), « J'étais au Canada lorsque j'appris la mort de ce pauvre Séverin... ooh ! ». Humour enfin dans les plus infimes détails : lecture et commentaire du journal par Barrault, jeux de cigarettes dans la chambre à Pigalle, enseigne de la « Triperie des Abbesses », entrevue de Cordelier et de Mme des Essarts, etc.

LE TESTAMENT D'UN HOMME LIBRE

Humour qui ne saurait aller sans sa sœur jumelle, la liberté. *Cordelier* est peut-être l'œuvre la plus décontractée et la plus indépendante de Renoir, celle où les mots — que nous avons employés cent fois pour caractériser ses autres films — d'aisance, de désinvolture, d'ingénuité, de spontanéité, d'irrévérence, de dévergondage (de l'esprit et des sens) trouvent leur plus pure et leur plus haute justification. Comment réalise-t-on un film, en 1960 ? En se rendant d'un pas nonchalant au studio (TV ou Saint-Maurice), en souriant à sa monteuse, en laissant se déployer autour de soi la ruche bourdonnante des assistants et des cameramen... Eh bien ! *Cordelier* commencera par ces images de studios de la R.T.F. où l'on filme *Cordelier* : le « jeu des boîtes » du *Carrosse*, le pirandellisme d'*Orvet* auront ici leur répondant, peut-être le plus hardi et, pour le spectateur (du petit comme du grand écran), le plus *nécessaire*. « Il est toujours difficile, dit Renoir, de situer le commencement d'un drame... » : or, *qui est mieux à même d'introduire (et de conclure)* le drame que son créateur, non point pour modifier ou infléchir si peu que ce soit ses rebondissements (l'illusion doit demeurer que le drame s'accomplit tout seul, sur sa propre lancée), mais pour le seul et ineffable plaisir d'apparaître... et de disparaître ? De là cette surprenante séquence d'ouverture de Cordelier, où l'artiste, n'hésitant pas à dévoiler ses trucs, nous convie librement à un *jeu*. Où, surtout, l'attention est sollicitée de manière *à isoler, à l'intérieur* du grand écran, une mosaïque de petits écrans reproduisant tous successivement la même image : c'est le cinéma qui prend possession de la télévision, comme dans *Le Carrosse* il s'appropriait l'univers du théâtre. Tout l'artifice du spectacle se trouve du même coup démystifié, en même temps qu'exalté. Nul exhibitionnisme, je le répète : suprême audace du narrateur, qui a choisi de nous parler en tête-à-tête, d'homme à homme, « en direct », et en appelle pour la suite du récit à notre complicité et à notre confiance.

Le Testament du Docteur Cordelier est-il le chef-d'œuvre de Jean Renoir ? J'en jurerais presque. C'est en tout cas son film le plus émouvant, le plus simple, le plus économe de moyens, le plus profond, le plus insolite, le plus neuf, et qui nous conte, en toute familiarité, la plus passionnante des aventures : celle d'un homme écartelé, jusqu'à son dernier souffle, entre deux aspirations antagonistes, deux démons irréconciliables que sont Nature et Société. Admirons que cet homme ait su conserver la plénitude de sa jeunesse jusqu'aux portes de son agonie.

Claude BEYLIE.

LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER, film français de JEAN RENOIR. *Scénario :* Jean Renoir. *Images :* Georges Leclerc. *Décors :* Marcel L. Dieulot. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Jean-Louis Barrault, Michel Vitold, Teddy Bilis, Jean Topart, Micheline Gary, Jacques Dannoville, André Certes, Jean-Pierre Granval, Jacqueline Morane, Gaston Modot. *Production :* Compagnie Jean Renoir-Sofirad, 1959. *Distribution :* Consortium Pathé.

SOUVENIRS

par Max Ophuls

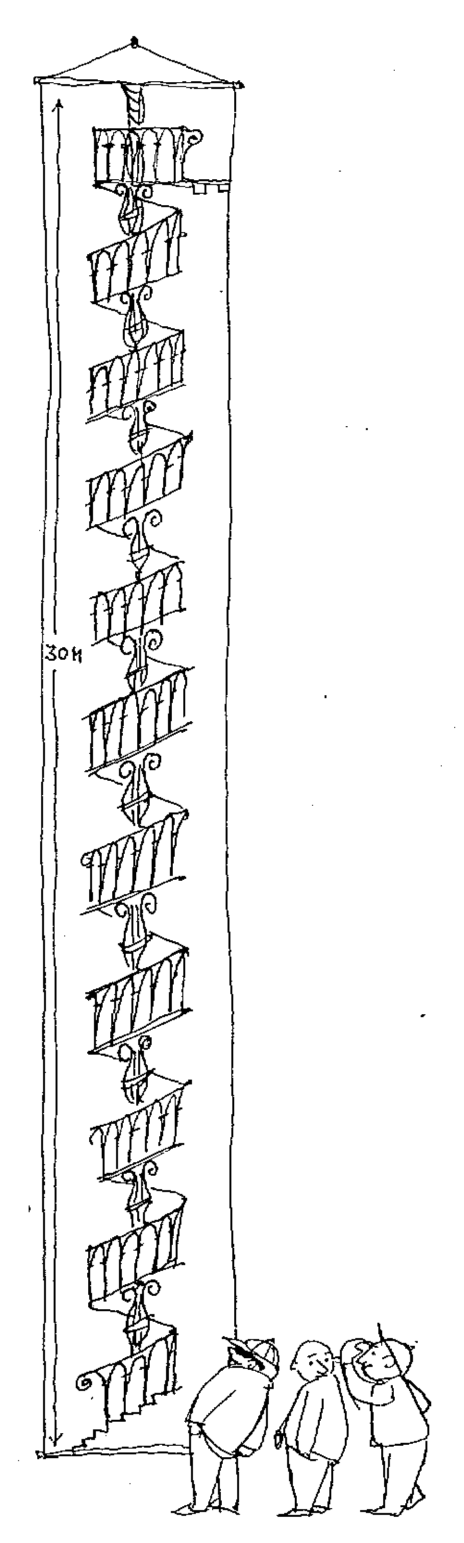


Les anges, des costauds habillés en déménageurs...

V

Comparée à l'immense bibliothèque de la Metro-Goldwyn-Mayer, la réserve de synopsis que possédait l'U.F.A. devait paraître microscopique. A moi, elle semblait amplement suffisante : un vaste hall tapissé de rayonnages où s'entassaient des milliers de manuscrits. On m'avait permis de choisir une histoire à mon goût. « Pour chacun de ces sujets, pensais-je, il existe un metteur en scène idéal, — un seul. Où diable vais-je dénicher mon sujet ? » Près de moi, un autre jeune homme fouillait dans une montagne de paperasses. Je le connaissais vaguement : il s'appelait Billy Wilder, et on le considérait comme un écrivain d'avenir. A vrai dire, il n'avait pas l'air d'un écrivain : on l'aurait pris plutôt pour un danseur à claquettes. Me voyant embarrassé, il vint à mon secours.

— Ne vous désespérez pas, surtout. A condition de savoir exactement ce que vous cherchez, vous finirez bien par le trouver.



Il avait raison : le jour même, je découvris un conte poétique, dû à Kaestner, l'auteur de l'immortel « Emile et les détectives ». Le titre, à lui seul, semblait riche de promesses : « J'aime encore mieux l'huile de foie de morue ». Une idée très simple : les enfants, lassés d'avoir à ingurgiter chaque soir une cuillerée de ce liquide malodorant, prient le Bon Dieu de changer l'ordre des choses, ici-bas. Si c'était aux parents d'obéir, et aux enfants de commander, la vie ne serait-elle pas plus drôle ? Or, ce soir-là, le Bon Dieu s'est couché plus tôt que de coutume. C'est donc Saint Pierre qui reçoit à sa place la requête insolite. Souriant, il actionne l'une des nombreuses manettes qui règlent le mécanisme universel. Et voilà comment, tout à coup, le monde va vivre à l'envers. Mais, après avoir joué aux adultes pendant une journée, les enfants en ont plus qu'assez, et ils supplient Dieu de restaurer l'ordre ancien. Ils aiment encore mieux prendre l'huile de foie de morue, plutôt que de se battre avec mille problèmes.

Je pris rendez-vous avec Kaestner, — au café, bien sûr. Il amena un ami qui devait se charger du script. Ce fut ainsi que je fis la connaissance de Pressburger. Au bout de huit nuits (passées au café), le script était terminé.

Deux semaines plus tard, premier tour de manivelle. Mon directeur de production s'appelait en toute modestie le comte von Duday, et il en avait aussi l'air. Ancien colonel de cuirassiers, il me dépassait largement de trois têtes : pour lui parler, j'étais obligé de reculer et de lever les yeux aussi haut que possible. Le comte paraissait constamment sur le point de s'endormir : durant tout le tournage, je ne devais jamais le voir tout à fait sobre. Ce qui ne l'empêchait pas d'être l'homme le plus charmant — et le plus loyal — du monde.

Comme principal décor, j'avais le ciel. Pas celui qu'on brosse rapidement sur quelques mètres carrés de carton, mais le vrai. En le regardant, je songeais que celui où je finirais peut-être par aller serait certainement plus petit. Les anges — des costauds habillés en déménageurs et munis d'ailes gigantesques — attendaient l'ordre d'entrer en action. Saint Pierre, dans le civil commentateur à Radio-Berlin, attendait l'ordre d'entrer en action. Saint Michel, Paul Kemp, l'un des meilleurs comiques que j'aie jamais dirigés, attendait lui aussi l'ordre d'entrer en action. Quant à moi,

Souvent, les techniciens ont commencé par me prouver que cette exigence était irréalisable...

tremblant à l'idée de commander des personnages aussi augustes, je sentais mon cœur s'emballer. J'avais le trac, et je ne devais jamais m'en débarrasser. Jusqu'à la fin de ma carrière, le premier tour de manivelle allait me valoir des sueurs froides.

Le premier opérateur, Eugen Schufftan, était déjà le grand homme de la profession. Comme j'essayais de façonner la première séquence, il s'approcha de moi pour me chuchoter à l'oreille :

— Pas la peine de vous énerver. J'ai déjà compris : vous avez tout ce qu'il faut pour ce boulot.

Un peu plus tard, il me prit à l'écart :

— Il faudra faire attention : une fois que ce petit bonhomme, le clapman, a fait claquer ses planchettes, vous ne devez plus discuter avec les acteurs. Autrement, vos paroles seront enregistrées.

— Je sais bien, murmurai-je, contrit. Seulement, dans mon émotion...

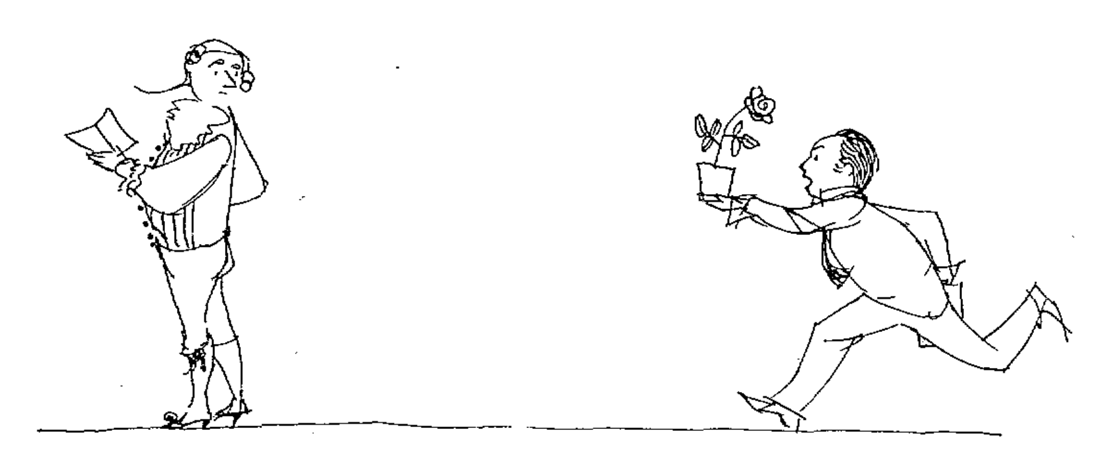
— Pour les deux premières prises, reprit-il, j'ai fait tourner les appareils à vide. Je ne voulais pas que, ce soir, à la séance de projection, le personnel se moque de vous.

Des années plus tard, je devais apprendre que Schufftan avait reçu l'ordre de me remplacer immédiatement, au cas où je ne me montrerais pas à la hauteur. A la même occasion, j'appris aussi qu'il attendait alors, depuis longtemps, sa chance de devenir metteur en scène. Pourtant, ce jour-là, il me conseilla et me guida, alors qu'un autre se serait peut-être ingénié à me faire trébucher. Aujourd'hui encore, je lui tire mon chapeau. Pas seulement dans le sens figuré du terme, mais même dans son acception la plus littérale, et même chaque jour, car il est devenu mon voisin, à Hollywood. Et je suis sincèrement peiné de savoir qu'il n'a pas le droit de travailler ici, parce que le syndicat des cameramen refuse sa demande d'admission.

On a toujours tort de faire des projets trop précis, songeais-je en assistant à la projection des premières séquences. Dire que j'ai abandonné le théâtre pour le cinéma, uniquement parce que je me passionnais pour le côté « parlant », et voilà que, déjà, ce côté-là ne m'intéresse plus du tout ! Je ne m'occupe plus que de l'image.

La façon dont je dirigeais les dialogues ne me satisfaisait guère. Je me rendais bien compte que je les négligeais. La caméra, ce nouveau moyen d'expression dont je disposais pour la première fois, me détournait irrésistiblement de la parole, à peu près comme une jeune maîtresse détourne l'homme marié de sa femme. Une maîtresse que j'aimais à la folie. Je commençais à supprimer des phrases, parce qu'à mon sens l'image à elle seule traduisait la situation bien plus éloquemment. Un homme, sur le point de sortir d'une pièce, devait dire : « Je suis tellement fatigué... » Je décidai de rayer les paroles. En revanche, je laissai l'objectif braqué sur la porte qui restait ouverte derrière l'acteur : il était trop fatigué pour la fermer. Inutile de formuler en paroles ce que l'image rend évident, pensais-je.

Fait curieux, les grands patrons de l'U.F.A. n'étaient point de cet avis.



Au dernier moment, on peut encore demander à l'acteur d'ajouter ceci...

— Vous avez encore tous les défauts du débutant, me confiait l'un d'eux. Toutefois, vous compensez ce manque d'expérience par des qualités certaines. Ce que nous apprécions surtout, chez vous, c'est cette façon de sacrifier l'image à la parole. Chez vous, la caméra ne l'emporte jamais sur le texte C'est parfait.

J'étais devant la critique comme ce vieil acteur, au lendemain d'une première. Il vient d'acheter deux journaux : la *Gazette* qui affirme, sur quatre colonnes, qu'on n'a jamais vu un Faust aussi remarquable, et la *Dépêche* qui démontre, également en quatre colonnes, qu'on n'a jamais vu un Faust aussi exécrable. « Et toi-même, qu'est-ce que tu en penses ? », lui demande un collègue. Le vieil acteur hausse les épaules. « Je n'en pense rien du tout, bougonne-t-il. Je joue. Je fais mon travail. »

Moi aussi, je continuais à faire mon travail.

Vis-à-vis de la technique cinématographique, je conserve délibérément une attitude de profane. Je n'ai jamais exigé qu'une chose : obtenir, pour telle scène, ce qui me semble l'expression idéale du contenu. Souvent, les techniciens ont commencé par me prouver que cette exigence était irréalisable. Puis, généreux comme ils le sont généralement, ils l'ont quand même réalisée. Peut-être me montrerais-je moins difficile si je comprenais les difficultés auxquelles ils se heurtent. Mais, à vrai dire, je ne tiens pas tellement à les comprendre.



« Maman a trouvé ton film excellent ».

L'U.F.A. faisait l'impossible pour me faciliter la tâche. Mon premier film terminé, la direction m'offrit des cours d'architecture, de photographie, de laboratoire et de montage. Pour les trois premiers, ce fut très bref : j'y jetai un coup d'œil, un seul, pour regarder aussitôt ailleurs. Pour le montage, ce fut différent. Guidé par le Herr Professor Nick, un minuscule Russe Blanc qui chantonnait constamment (mais faux), je m'appliquai, durant des semaines et des mois, à couper et à coller l'image aussi bien que le son. Dès les premiers jours, j'appris à me séparer de telles ou telles séquences, — sacrifice douloureux, puisque c'était moi-même qui les avait imaginées et réalisées. Mais mon professeur était impitoyable.

— Je sais bien que c'est dur, du moins au début. Seulement, il y a un vieux principe qui reste toujours valable : les passages que vous enlevez ne risquent pas d'être éreintés par la critique.

Argument irréfutable ! Je fis donc de mon mieux pour supprimer tout ce qui me paraissait douteux. Mais, le film terminé, j'avais encore l'impression de ne pas avoir suffisamment élagué. Au second étage de la direction, j'arpentais le couloir devant la salle de projection, comme je ne l'avais pas fait lors de la naissance de mon fils, à la Maternité Derrière *cette porte capitonnée, les présidents* directeurs généraux-membres du conseil d'administration de l'U.F.A. étaient en train de juger mon œuvre. De leur verdict dépendaient tant de choses...

« Au théâtre, c'est quand même plus facile, pensais-je. Au dernier moment, avant le lever du rideau, on peut encore prendre un acteur à l'écart, lui demander d'ajouter ceci, de supprimer cela... Dans cet art technique qu'est le cinéma, tout est définitif. Les erreurs qu'on a faites restent sur la pellicule, personne ne peut les empêcher de passer sur l'écran...

La porte s'ouvrit. Les messieurs très dignes qui quittaient la salle semblaient avoir assisté à l'enterrement d'un proche parent. Seul Kaestner, l'auteur du scénario, s'arrêta pour me tapoter l'épaule. A son bras, une vieille dame me souriait gentiment.

— Maman a trouvé ton film excellent, dit Kaestner. Vraiment bon.

— Vous comprenez, ajouta maman, c'est la première fois que je vais au cinéma.

Il y avait alors à Berlin deux grandes salles d'exclusivité : l'U.F.A. du Zoo, de loin l'établissement le plus important d'Allemagne, et le Capitole. Comme mon film n'avait sans doute pas la grosse cote auprès des directeurs, il allait probablement passer au Capitole. Pour commencer, il ne passa nulle part. Quelques semaines plus tard, le comte von Duday me téléphona, peu après minuit.

— Votre film est sorti ce soir, m'annonça-t-il, d'une voix d'airain, très colonel de cuirassiers.

— Ah ! fis-je, avec une indifférence mal simulée. Dans quelle salle ?

Il me donna l'adresse d'un minable cinéma de quartier. Je fis un violent effort pour cacher ma déception.

— Ma foi, ce n'est déjà pas mal.

— Je vous crois ! Le public a applaudi du début jusqu'à la fin. Demain, le film sera à l'affiche de l'U.F.A. du Zoo.

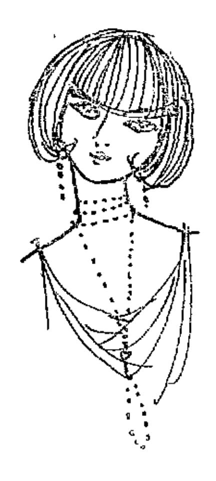
Et il raccrocha, sans me laisser le temps de manifester ma joie. Je dus prendre deux comprimés pour arriver à dormir.

Depuis ce jour, j'ai un grand principe : je n'assiste jamais à la première de mes films. Je préfère attendre le résultat à la maison. Ça porte bonheur.



Une charmante villa, au fond d'un jardin qui descend en pente douce vers l'un des nombreux lacs des environs de Berlin. A nos pieds, sur l'eau à peine ridée par une brise légère, une multitude de petits voiliers briqués à neuf. Devant la tonnelle, nous formions un groupe joyeux autour du maître de maison, rédacteur en chef d'un grand quotidien. Il fêtait sa victoire dans un concours aussi particulier que secret qu'avait organisé la presse allemande pour désigner le journaliste le plus imaginatif. Il s'agissait de trouver une manchette fictive à sensation. Le gros titre proposé par notre hôte avait réuni tous les suffrages : « L'Archiduc François-Ferdinand est vivant : on fait la Grande Guerre pour rien. » Nous étions encore en train de nous esclaffer quand, soudain, un jet d'eau inonda mon verre. Le voisin, un gros monsieur à monocle, avait voulu arroser sa pelouse, avec une maladresse touchante. Les présentations faites, il hocha la tête.

— J'ai entendu parler de vous, M. Ophuls. Comme je vous dois une réparation pour ce petit accident que j'ai causé, j'ai envie de vous offrir la mise en scène de notre prochain film.



Une petite dactylo.

Le lendemain, je signai avec les Producteurs Associés pour une comédie dont la vedette allait être le meilleur jeune comique de l'époque : l'aimable, l'adorable Heinz Ruhmann. Malheureusement, en fait de comédie, c'était plutôt une farce militaire, avec les clichés habituels : troupiers abrutis ou malins, sous-offs forts en gueule, colonel scrogneugneu et cantinières affriolantes. Résigné, j'entrepris, avec les auteurs du scénario, la préparation du découpage. Chaque jour, l'histoire me plaisait encore moins que la veille. Au bout de deux mois, je proposai de rendre mon tablier. Le gros monsieur à monocle poussa un soupir. « Tout cela parce que je m'y suis mal pris avec ce maudit tuyau d'arrosage ! », gémissait-il. En guise de dédommagement, il me suggéra de tourner un autre film, en insistant, toutefois, sur la nécessité de me contenter d'un budget squelettique, afin de compenser la perte que mon indécision avait causée à la société.

— Je ne vois qu'un moyen, dis-je : imaginer une action qui se déroulerait dans un studio vide, sans aucun décor.

Enthousiasmé, il accepta aussitôt. Ce fut ainsi que naquit *Le Bureau amoureux*, une comédie musicale aussi insignifiante que possible. L'histoire, d'une joyeuse platitude, mais agrémentée de chansons et de danses, se passait entièrement dans les bureaux et laboratoires d'un studio, le nôtre, et, à chaque séquence, je perdais l'une des rares illusions que je conservais encore sur mon nouveau métier. Ce fut le film le moins cher de ma carrière, ce qui ne devait pas l'empêcher de rapporter gros, et même très gros, aux Producteurs Associés. Le tournage en fut si

précipité que le directeur des prises de vue commit une erreur passablement cocasse. Dans une scène tout à fait secondaire, une *petite dactylo devait regarder par la fenêtre* et faire signe à une collègue qui passait dans la cour. Le montage terminé, on voyait la jeune fille se pencher au premier étage pendant que, dans la cour, elle se faisait signe à elle-même.

Sur le plan purement personnel, *Le Bureau amoureux* méritait bien son titre. Six mois *après la sortie du film, le directeur* de la photographie épousa la dactylo photographiée deux fois. Pendant le tournage, le jeune premier, Gustav Frœhlich, se maria avec la cantatrice Gitta Alpar. Le chef-décorateur, Hellmut von Neppach, attendit à peine d'être nommé directeur de production pour épouser mon assistante, Margaret Walter, fille du célèbre chef d'orchestre Bruno Walter. Une union heureuse qui devait se terminer en drame : émigrés en Suisse après l'avènement d'Hitler, Hellmut et Margaret von Neppach se suicidèrent.

***

Ensuite, ce fut *La Fiancée vendue*, d'après l'opéra de Smetana.

C'était une production des « Exploitants de Salles Associés ». Le président de la société m'invita à Munich. Il m'expliqua que, disposant de gros capitaux, il tenait à offrir au monde « le plus grandiose des opéras filmés ». Aussitôt, j'entrevis l'occasion de me livrer à toutes sortes d'expériences passionnantes. Une minute plus tard, je déchantai : le président ne voyait pas les choses sous le même angle que moi.

— Nous allons commencer par quelques images modernes. Deux amis, en smoking bien sûr, sont en train de vider une bonne bouteille, un vin du Rhin, ou peut-être du champagne français. Leur conversation nous apprend qu'ils aiment tous deux la même femme. Le plus âgé espère même se fiancer avec elle, dès le lendemain. Le plus jeune, très ému, cherche à gagner du temps. « Vous ne trouvez pas que vous allez un peu vite en besogne ? Nous pourrions peut-être encore réfléchir, chacun de son côté ? Tenez : si nous allions à l'Opéra ? Justement, on joue ce soir *La Fiancée vendue*. Allons-y ! » Puis, on voit les deux hommes s'installer dans une loge — et ensuite, nous n'aurons plus qu'à photographier l'opéra...

Sans doute mon visage trahissait-il ma déception, car, après un bref silence, il ajouta :

— Maintenant, si vous préférez procéder autrement, eh bien ! procédons autrement. Moi, vous savez, je suis surtout un homme d'affaires. Du moment que vous ne me demandez pas la lune...

Pour tourner, je choisis le village de Geiselgasteig, près de Munich. Nous édifiâmes, dans les prés, un village tchèque du siècle dernier, décor si réel que nous habitâmes les maisons à pignon ouvragé pendant six mois. Comme l'un des morceaux de bravoure du film devait être constitué par une foire, je parcourus l'Allemagne pour engager des forains authentiques : avaleurs de feu et de sabres, trapézistes, clowns, montreurs d'ours (avec leurs bêtes), diseuses de bonne aventure. Pour la figuration, nous nous adressions à la jeunesse des villages de montagne, alertée par le tambour du garde-champêtre. Quant aux rôles secondaires, nous n'avions que l'embarras du choix : chaque jour, se présentaient de nombreux acteurs-amateurs. En *Bavière, le théâtre amateur est* une véritable institution, vieille de plusieurs siècles. En dehors du célèbre Mystère de la Passion, présenté chaque année à Oberammergau, on trouve d'innombrables troupes qui comptent parmi leurs membres des talents authentiques, tragédiens aussi bien que comiques. Je découvris ainsi, pour un rôle de sergent de ville, un cuisinier de gargotte, spécialisé dans la cuisson du boudin blanc. Le brave homme vivait littéralement son rôle, à telle enseigne qu'en dehors des heures de tournage, il se promenait sur la route pour distribuer des amendes. Malheureusement, son cachet relativement coquet (du moins pour un cuisinier) devait lui monter à la tête. Un soir, revêtu de son bel uniforme de l'époque *de François-Joseph, il prit un taxi* et ordonna au chauffeur de rouler jusqu'à ce que le compteur qui ne pouvait enregistrer, tout au plus, que 999 marks, fût à bout de course. La folle équipée se termina dans une bourgade isolée, vers deux heures du matin. Notre policier de cinéma alla réveiller le maire pour lui déclarer que, revenant du siècle dernier, il allait prendre le pouvoir. Le maire alerta l'asile départemental. Aux infirmiers, qui prétendaient le mettre dans l'ambulance, l'usurpateur expliqua que, de nos jours, « les gens manquaient vraiment de fantaisie ». Puis, tranquillement, il se laissa ramener à Munich.

Ce fut un film très gai, et très tendre. Le premier rôle féminin était tenu par l'une des plus grandes cantatrices de l'époque, Jarmila Novotna, de l'Opéra de Berlin. Malheureusement, elle attendait un bébé, et, comme le tournage débutait bien plus tard que prévu, nous dûmes dès la troisième semaine nous rendre à l'évidence : l'heureux événement s'annonçait nettement, de façon, sinon visible, du moins très sensible. En



« Puis on voit les deux hommes s'installer dans une loge... »

d'autres termes, le bébé s'agitait beaucoup, et la Novotna souffrait parfois le martyre. Ce fut mon ami et scénariste Alexander qui trouva le moyen de calmer l'enfant. Entre deux séances, il s'installait près de la chaise longue où se reposait la mère et, à haute voix, racontait des histoires. Il inventait les contes les plus merveilleux, les plus poétiques. Par bonheur, il eut l'idée de les noter : ainsi naquit un livre adorable, « Contes pour un enfant attendu ». L'époque était déjà trop trouble pour inviter un éditeur à publier le petit volume. Avec les lancinants bruits de bottes et les chants rauques des Chemises Brunes, aucun bébé n'aurait discerné la voix du poète.

L'un des grands rôles masculins était confié à Karl Valentin, grand spécialiste des compositions populaires, un artiste aussi inséparable de la vie bavaroise que la bière ou les bretzels au cumin. Tout d'abord, il avait refusé :

— Moi, le cinéma, j'en veux pas. J'ai vu un film, un seul — il y avait un pauvre type qui rampait dans une cheminée et qui tombait tout le temps dans la rivière. Très peu pour moi, vous comprenez. Enfin, puisque vous insistez — si vous mettez dans le contrat qu'on me demandera pas de ramper dans une cheminée et qu'on me jettera pas à l'eau — alors, je veux bien essayer. Maintenant, autre chose : pas la peine de me faire apprendre mon texte. Parce que, alors, je suis sûr d'oublier la moitié. Tout ce que je peux retenir, c'est deux ou trois phrases à la fois. Et encore, faut pas que je sois seul à les dire. Mademoiselle les dira avec moi.

« Mademoiselle » était une femme d'âge moyen, petite et grosse, qui depuis des années se tenait dans les coulisses, chaque fois que Valentin entrait en scène. En somme, une « souffleuse » particulière, chargée d'intervenir lorsque l'acteur trébuchait dans l'un ou l'autre des nombreux sketches qu'il écrivait pourtant lui-même. Elle vivait avec lui depuis un bon quart de siècle, mais, comme ils n'avaient jamais songé à se marier, il l'appelait toujours très cérémonieusement « Mademoiselle ». Valentin qui, dans mon film, devait jouer le rôle d'un propriétaire de cirque ambulant, se sentit dès le premier plan dans la peau du personnage. Il aida les ouvriers venus pour dresser le chapiteau, puis, le lendemain matin, au premier cri du coq, il s'empara d'un pot de peinture noire pour tracer cette inscription sur la tente : « Celui qui découpe la toile et se fait prendre en flagrant délit s'expose à la rigueur de la loi. »

Comme je voulais aborder la question de son cachet, il m'interrompit :

— Moi, j'en demande pas beaucoup ; je sais déjà pas que faire de l'argent que j'ai. Mademoiselle ne me coûte pas trop cher, et le docteur m'a défendu de boire plus de trois pichets de bière par jour. Oh ! bien sûr, j'ai aussi un fils, mais il est en prison, et je n'ai pas l'intention de lui laisser grand-chose, à ce voyou.

Avant chaque scène, je lui expliquais la situation, bien entendu en présence de « Mademoiselle ».

— Vous allez voir arriver le maire qui voudra encaisser la taxe locale. L'année dernière, votre cirque a filé à l'anglaise, justement parce que vous ne pouviez pas acquitter cette taxe. Aujourd'hui, vous n'êtes guère plus riche, et vous craignez que le maire n'interdise la représentation. Vous allez donc essayer de discuter...

— Ça va, coupa-t-il. J'ai compris.

Au cours d'un bref conciliabule avec Mademoiselle, il fixa lui-même les réponses évasives qu'il allait donner au maire. Je le laissai faire : son texte improvisé était bien plus pittoresque, plus vrai, que celui du découpage. Puis, nous commençâmes à tourner.



Un soir, revêtu de son bel uniforme de l'époque de François-Joseph...

Au bout de dix minutes, Valentin, excédé par l'insistance du maire, se mit en colère pour de bon. Le ton monta, jusqu'au moment où Valentin, géant à la force herculéenne, asséna au maire un coup de poing qui n'avait rien de simulé. Pendant ce temps, quatre caméras, placées dans les décors aux endroits stratégiques, filmaient toute la scène, sous quatre angles différents. Il ne me restait plus qu'à choisir les prises les mieux réussies. Ainsi, j'obtins quelque chose d'assez proche des tableautins que jouaient les comédiens itinérants du moyen âge.

Le soir, à l'auberge du village, Valentin aimait raconter ses souvenirs de jeunesse.

— J'ai débuté dans la vie comme homme-orchestre. Un harmonica, une trompette, un tambour, un violon, des clochettes — je jouais de tout cela en même temps. Sur le ventre, *un écriteau : « 100 marks à celui qui en fera* autant. » Parfois, un type tentait sa chance : alors, je lui passais tout le harnachement, et je rigolais à le voir s'escrimer pour rien. Mais, un jour, un petit gars plus malin y est presque arrivé. Je tremblais à l'idée de perdre cent marks, je n'en ai pas dormi de la nuit, et, le lendemain, j'ai ajouté à mon orchestre un cornet à piston. Je ne savais pas en jouer, mais personne ne s'en est aperçu, avec tout le vacarme que je faisais. Puis, un soir, j'avais peut-être bu quelques verres de trop, ou je n'étais pas en forme, bref, je ne m'y retrouvai plus dans tout ce Saint-Frusquin, alors, j'ai pris un marteau, et j'ai tout cassé, en mille morceaux. Le jour où le Bon Dieu ne se retrouvera plus dans ce qui se passe sur terre, il en fera peut-être autant. Et ce ne sera pas drôle.

Son ironie fruste et vigoureuse trouvait parfois des formules d'un réalisme saisissant. Lorsque Bert Brecht assura la mise en scène d'une de ses propres pièces « Edouard II d'Angleterre », une tragi-comédie dans le style élizabethain, il eut des difficultés avec une scène de bataille. Brecht, poète de génie, mais qui, à l'époque, ignorait tout de la mise en scène, ne savait comment diriger les figurants. Embarrassé, il se retourna vers Valentin.

— Vous savez, vous, comment se comportent des soldats en pleine bataille ?

Valentin, mélancolique, baissa la tête :

— Les pauvres gars, ils sont livides, ils suent à grosses gouttes, et ils ont la tremblote.

(A suivre.) Max OPHULS.

(Traduit de l'allemand par Max Roth. Illustrations de Régine Ackermann-Ophuls.)

FESTIVALS



Tire-au-Flanc, **de Claude de Givray.**

LOCARNO

Je n'ai pas vu de film turc à Locarno. Mais le meilleur festival de l'année 1961. Cela prouve une fois de plus que ce n'est pas à coups d'arrivées fracassantes de vedettes, ni de réceptions mondaines somptueuses, qu'on obtient un bon festival. Il suffit d'une bonne sélection.

Celle de Locarno fut, dans les limites du possible, orientée vers les nouvelles tendances du cinéma contemporain. Elle nous en a offert un panorama assez large, et ce festival s'impose comme le meilleur « critérium des jeunes » que l'on ait organisé depuis longtemps. Certes nous n'avons pas vu, si l'on prend la France en exemple, *Une femme est une femme*, couronné à Berlin, ni *L'Année dernière à Marienbad*, réservé par Venise, ni *Lola*, déjà sorti sur les écrans suisses, mais *La Pyramide humaine* de Rouch, *Tire-au-Flanc* de Claude de Givray et, hors compétition, *Paris nous appartient* de Rivette. Il est vrai que notre pays, pour le représenter officiellement, avait parachuté l'infâme *Taxi pour Tobrouk*, produit typique de notre régime. Il y aurait tant à dire sur le comité de sélection, ses intrigues et ses coulisses...

Inutile de revenir sur *La Pyramide*, dont les CAHIERS ont déjà entretenu nos lecteurs. *Tire-au-Flanc* a déclenché les rires fournis d'une salle archi-comble. Voilà la première tentative, en France, de comique pur, depuis Tati. De Givray est parvenu, surtout dans la première partie de son film, à atteindre le burlesque à partir de l'observation la plus juste de la vie militaire. On peut même définir son film comme un essai de documentaire comique, par ailleurs très différent de celui de Renoir. Il n'y a aucun rapport entre les deux *Tire-au-Flanc*, si ce n'est peut-être une même générosité envers l'homme. Il est vrai que de Givray a presque complètement atomisé le vaudeville de Mouézy-Eon. Il n'en reste quasiment rien, à l'exception des deux personnages principaux. C'est un premier film qui permet d'espérer beaucoup de la part de de Givray.

Il est donc regrettable que ni ce film, ni *La Pyramide humaine* n'ait obtenu une récompense. Le jury a d'ailleurs été le seul point faible du festival. Qu'on en juge : Voile d'or à *Nobi* (*Feux dans la plaine*) de Kon Ichikawa, qui ne vaut guère que par le côté curieux de son scénario. Voiles d'argent à deux fims de jeunes : *Quand nous étions petits enfants* est un film suisse d'Henry

Brandt, qui nous conte d'une façon poétique la vie d'un instituteur dans un village savoyard, œuvre estimable qui se veut dans la lignée de Rouch. *Panique dans un train* de Kasimierz Kutz me semble en revanche indigne d'une telle récompense ; sur une histoire de guerre (en 1943, des voyageurs bloqués dans une gare perdue en pleine forêt risquent, à la suite d'un malentendu, d'être fusillés par les Allemands), Kutz a réalisé un film lourd et prétentieux. Il fait un sort à chaque réplique comme à chaque attitude de ses personnages, et cela pour mieux les mépriser et révéler la bassesse de leur caractère. Cette volonté de noirceur, ce dénigrement systématique de l'homme, qui semblent tant plaire actuellement en Pologne, deviennent, à force de se vouloir anticonformistes, conventionnels, donc ennuyeux en diable : du truc, rien que du truc.

Moins cependant que dans l'œuvre de Shirley Clarke, *The Connection*, le film le plus déplaisant de tout ce festival. Il a pourtant obtenu le prix de 5.000 francs suisses qui récompense le meilleur premier ouvrage, ce qui est aberrant. Pirandellien comme seul un cuistre peut l'être, ce film d'amateur, monstrueux dans son informité, nul dans sa mise en scène alors qu'il est bâti sur la mise en scène, mal joué par des acteurs de dixième ordre qui s'efforcent maladroitement de se faire passer pour des personnages pris sur le vif, a trois défauts redhibitoires : laid, sordide et, surtout, ennuyeux.

Combien je préfère, au cloaque où patauge et se complaît miss Shirley Clarke, l'optimisme béat des films russes et chinois ! *Adieu Colombe*, de Yakov Segel, est une comédie vive à l'humour tendre. Les boutades sur la vie quotidienne soviétique abondent, et je recommande en particulier la représentation « artistique » des glorieux ouvriers du gaz de Kiev, d'une irrésistible drôlerie. On a souvent l'espoir que la comédie va virer franchement à la comédie musicale ; ainsi pendant la visite des amoureux au musée du Génie humain. Mais la musique est remplacée par un nouveau grand discours, pompeux et solennel, à la gloire du communisme. Rien de cela n'est subversif, bien au contraire. Segel a tout d'un Capra soviétique, sauf la qualité formelle. Mais les Russes savent y rire de leurs travers, et de leur façon de vivre.

Plus sérieux est le film chinois *La Doctoresse Tai*, de Hsu Tao : œuvre de propagande antireligieuse, contre les superstitions campagnardes, primaire et naïve dans son réquisitoire, mais qui ne manque ni de raffinement dans le traitement des couleurs ni d'élégance dans le récit. L'Allemagne de l'Est nous a envoyé l'enregistrement de la représentation du *Mère Courage et ses Enfants*, de Brecht. C'est un échec honorable mais total, dû au fait qu'on n'a pas su choisir une ligne de conduite.

En revanche, le cinéma américain traditionnel nous a donné deux œuvres de style classique : *Two Rode Together*, le dernier John Ford, est un western paresseux, si l'on peut appeler paresse les digressions que se permet un vieux conteur. Elles constituent en réalité le charme principal de ce film qui, sans égaler *Les Cavaliers* ou *La Prisonnière*, m'a fait passer la meilleure soirée de ce festival. *Blast of Silence*, de l'acteur Allen Baron, est un film new-yorkais dans le style hollywoodien. Il s'agit une fois de plus de l'exécution d'un contrat par un tueur. C'est absolument sans génie, mais bien fait et assez personnel. Il n'y a que le commentaire littéraire qui nous rappelle que ce film appartient à la sinistre école de New York. — J. Dt.

SAN SEBASTIAN

Tout ce qu'on peut dire de ce Festival de San Sebastian, c'est qu'il n'y a rien à en dire. Il semble que tous les mauvais films de l'année se soient donné rendez-vous dans cette aimable ville baroque, la Karlovy-Vary de l'Atlantique. Le jury était si conscient de cette évidence qu'il a déclaré au moment de la lecture du palmarès que cette sélection était absolument « lamentable ». Moyennant quoi — en vertu du règlement — il a quand même décerné des prix : le grand prix à Marlon Brando pour *One-eyed Jacks*, le western le plus bavard de l'histoire du cinéma, avec des erreurs de distribution indignes d'un metteur en scène-acteur ; le prix de la mise en scène à *L'Imprevisto* de Lattuada, nullissime (*Les Adolescentes*, qu'on donne à Paris, est quand même moins mauvais ; pourquoi ne pas l'avoir sélectionné ?) Les prix d'interprétation à Gert Froebe et Pina Pellicer (mais je n'ai pas eu le courage de supporter plus de dix minutes de *Der Gauner und der Liebe Gott*, et je reste perplexe sur les mérites de Pina Pellicer dans *One-eyed Jacks*).

Tout cela est consternant. Si cet état de choses se perpétue, les cinéphiles devront éviter comme la peste de telles manifestations, plus proches d'une foire agricole que d'une manifestation artistique. Encore avions-nous à San Sebastian et à Pampelune la ressource de quelques bonnes corridas.

Finissons toutefois sur une note consolante : on a présenté hors festival un excellent moyen métrage, *Golden Years of Hollywood* (*L'Age d'or d'Hollywood*), commenté par Gene Kelly, film de montage qui a l'avantage de nous faire revoir quelques séquences mirifiques du cinéma américain muet (cf. *La Grande Parade*, de King Vidor, et un admirable court-métrage de Chaplin, etc.). Les jurés des différents festivals auraient intérêt à méditer sur ces chefs-d'œuvre, ne fût-ce que pour être dégoûtés à jamais par les films que leurs obligations professionnelles les forcent à voir. — J. D.

Ces textes ont été rédigés par JEAN DOMARCHI, JEAN DOUCHET et FRANÇOIS WEYERGANS pour la Photo du Mois.

LA PHOTO DU MOIS



Liberté : le premier octobre, une jeune fille rangée préfère les rues de Paris à son lycée, et les dragueurs aux professeurs. L'adolescence sera le sujet apparent de cette aventure dont le sujet réel semble être : comment tourner avec de la plus-X après le coucher du soleil sur les Champs-Elysées, sans éclairage d'appoint ?

Rouch à l'œuvre est un spectacle absolument fascinant qui ne peut se comparer à rien, sinon à certaines figures de Robbins : je l'ai vu, la caméra sous le bras comme une mitraillette, sans viser (mais avec un grand angulaire), l'objectif pointé sur le cœur de ses personnages, s'agiter autour d'eux comme Haroun Tazieff autour d'un cratère. Evidemment, dit-il, les cadrages sont parfois un peu foirés, et les travellings arrière pas encore très au point. Mais qu'est-ce que cela fait, puisque *Liberté* sera avant tout une réflexion sur, précisément, la liberté du cinéma... — F.W.

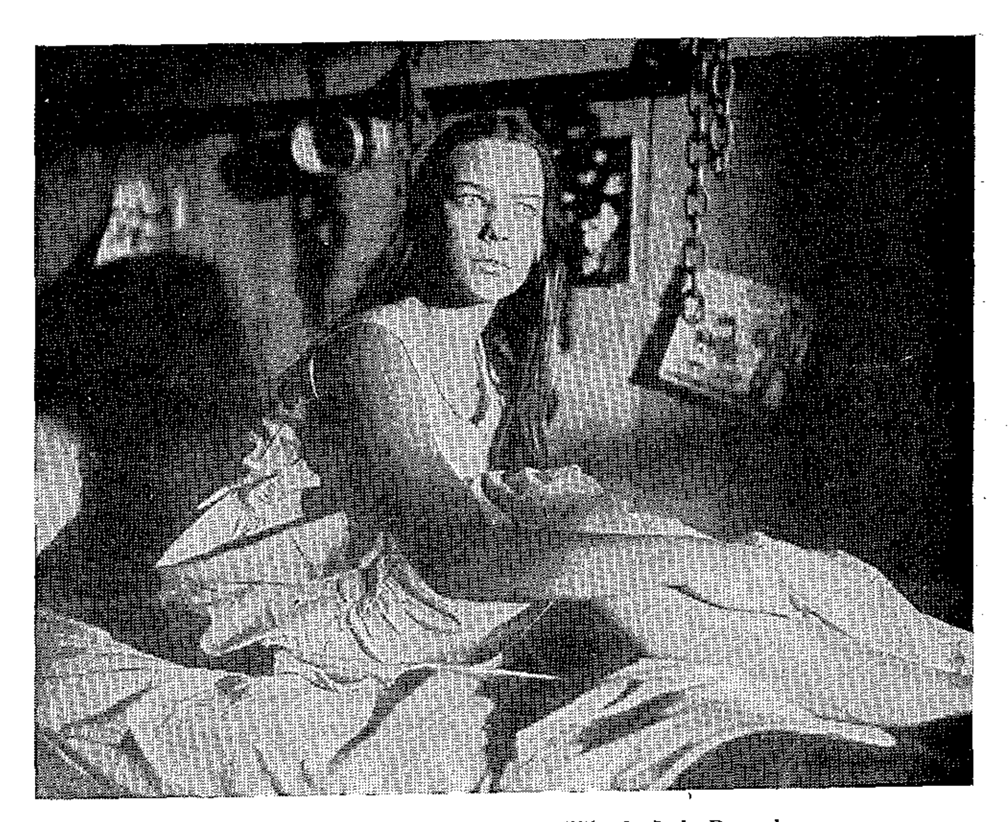
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ — LES DIX →	Henri Agel	Jean Domarchi	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	André S. Labarthe	Michel Mardore	Luc Moullet	Jacques Rivette	Jacques Siclier	Bertrand Tavernier
La Jeune Fille (L. Buñuel)	★★	★	★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★
Les Evadés de la nuit (R. Rossellini)	★★★	★★★	★★★	★	★★	★	★★★	★★	★★	
Esther et le roi (R. Walsh)	★★	★★	★★★	★★	★★		●	★★	★★	●
Les Adolescentes (A. Lattuada)	★	★			●	★★	★	★	★★	★★
Calibre 44 (A. C. Gannaway)	★							★		★
Les Pièges de Broadway (R. Mulligan)		★★	★	●	★	●	★★	★	★	●
Me faire ça à moi (P. Grimblat)		●	●			★	★	★	●	★★
Le Bel Antonio (M. Bolognini)	★	★★	★	★	●	●	●	★	●	
Les Livreurs (J. Girault)		★	●			★		●	★	
Cette nuit ou jamais (R. Wise)	★★	★	●			●		●		●
Le Trésor des Hommes bleus (E. Agabra)			★	★			●	●		●
Je ne voulais pas être un nazi (W. Staudte)	●		●	●		★		●	★	
La Proie (L. Goloub)	★					●				●
Thésée et le minotaure (S. Amadio)				●				●	★	●
Samedi soir (Y. Andréi)						●	★	●	●	●
Guérilla aux Philippines (J. Barnwell)						●		●		●
Scotland Yard contre X (B. Dearden)		●	●	●		●				
Les moutons de Panurge (J. Girault)			●		●				●	●

LES FILMS



Kay Meersman dans *La Jeune Fille* de Luis Bunuel.

Que vaisselle soit faite

THE YOUNG ONE (LA JEUNE FILLE), film américain de LUIS BUNUEL. *Scénario :* H. B. Addis et Luis Buñuel, d'après la nouvelle *Travelin'man* de Peter Matthiessen. *Images :* Gabriel Figueroa. *Musique :* Jesus Zarzosa, Leon Bibb. *Montage :* Carlos Savage. *Interprétation :* Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman, Graham Denton, Claudio Brook. *Production :* George P. Werker, Olmec Productions, 1960. *Distribution :* Columbia.

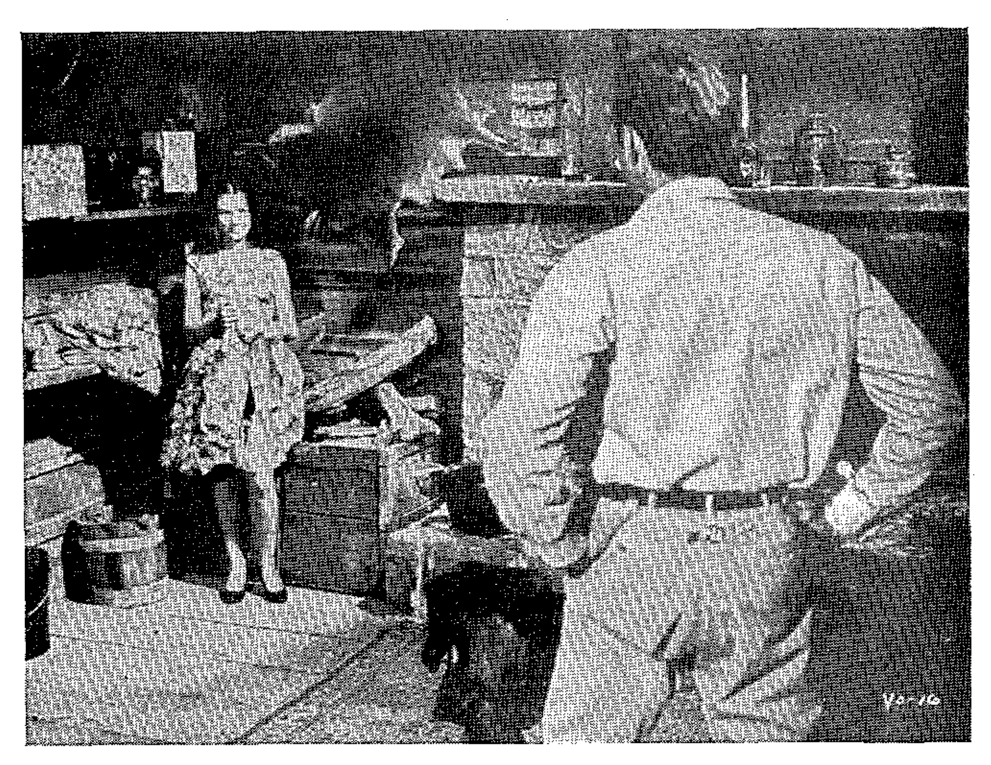
L'action se situe de nos jours dans une île proche de la côte atlantique du Sud des Etats-Unis. Un homme noir, Travers (Bernie Hamilton), l'aborde avec son canot à moteur : il échappe ainsi au lynchage, car une vieille coquette blanche du continent l'accusait à tort de l'avoir violée. Sur l'île, vivent le garde-chasse Miller (Zachary Scott) dans la force de l'âge, et Evalyn

(Kay Meersman), dans les treize ans, petite fille d'un nommé Pee-Wee (qu'on suppose être le collaborateur de Miller) décédé juste ce jour-là. Comme leurs maisons avoisinent, Evalyn sert de bonne à Miller, en l'absence de qui elle vend ses provisions et son matériel de réparation à Travers, dont le canot est mal en point. Miller est furieux de voir un nègre prendre ce qui lui appartenait et enfreindre l'interdiction d'accoster cette chasse gardée. Il lui fait la chasse, le tue presque, l'engage comme bon à tout faire. C'est un excellent moyen pour faire coucher l'homme noir chez Evalyn, et conséquemment Evalyn chez lui, ce dont il profite.

Pour l'oraison funèbre de Pee Wee, arrivent le révérend Fleetwood (Claudio Brook) et le raciste Jackson (Graham Denton), celui qui fait marcher le canot. Il apprend à Miller l'histoire du viol et ligote Travers, que Evalyn délie. Le révérend, qui connaît bien la vieille coquette blanche, comprend que Travers est innocent. Il fait moralement et discrètement chanter Miller; ou bien Miller aide Travers à s'en tirer, ou bien il dénoncera sa liaison avec Evalyn, qu'il compte épouser. Miller désarmera Jackson, qui essaiera en vain de tuer Travers.

Par les problèmes qu'il soulève, *The Young One* se range dans les films majeurs de Buñuel, qui est suffisamment admiré et recherché depuis son retour en Europe en 54 pour n'avoir plus besoin de faire des films alimentaires. Mais le style de traitement du sujet et le style de la mise en scène ressemblent plutôt à ceux de films alimentaires comme *El Bruto* (*L'Enjôleuse*, 1952). L'œuvre est la plus décontractée qui soit, et donne l'agréable impression du génie qui travaille uniquement pour son propre plaisir. Les films français de Buñuel, *Nazarin* (1958) et *Viridiana* (1961) sont essentiellement des films à sujet, des films à thèse, même si leur thèse est aussi antithétique que celle de l'ambiguïté. Mais pas *The Young One*. Ces films menaient quelque part; l'originalité de *The Young One* est de ne mener nulle part, et il s'agit d'une originalité voulue, non contrainte, comme pour *El Bruto*.

Les exégètes de Buñuel affirment que le film veut dire quelque chose, et quelque chose de fort corrosif. Le prêtre fera triompher l'ordre et la vraie morale, non pas en amenant Miller à prendre conscience de ses fautes, mais grâce à un chantage moral qui, même pour un protestant, n'a rien de très catholique. En agissant comme un civil, qu'il soit homme de main, d'affaires, ou homme tout court, le prêtre arrive à ses fins. En agissant comme un véritable homme d'église, il échoue. C'était l'un des thèmes de *Nazarin* et de *La Mort en ce jardin* (1958). Et si Miller sauve l'homme noir, ce n'est pas à la suite d'un revirement psychologique, d'une évolution morale, mais parce que son existence et son bien-être sont en danger. L'ironie de ces situations n'est pas en contradiction avec la Bible : dans l'Ancien Testament, on compte souvent sur la force et la peur pour faire régner la justice divine. Mais il y a opposition avec une conception plus moderne, et plus orgueilleuse du christianisme, qui fait trop grand cas de l'âme et du prêtre. Ici, comme dans *Nazarin*, Buñuel remet les choses à leur place par la seule intervention d'éléments physiques et naturels qui ridiculisent la morale artificielle du clergé. Toute vie est régie par la seule loi de la nature, que décrit chaque plan de ce film. Elle seule justifie le point de vue de Buñuel, qui se contente de variations ambigües et désordonnées sur les thèmes de l'antiracisme et de l'anticléricalisme, variations psychologiquement justes, mais toujours très superficielles, presque légères. L'auteur contemple des problèmes graves d'un regard serein, objectif, et détaché. Il n'explique pas leurs raisons. Certes Buñuel croit en l'antiracisme et en l'anticléricalisme, mais ils ne sont ici que des moyens, qui sollicitent plus amplement l'inspiration du cinéaste. Ce film n'ajoutera rien, ni ne retranchera rien à la gloire de Buñuel, telle est la réaction d'une partie de la critique. Mais en fait, sa gloire me semble accrue par le fait qu'ici son univers existe surtout grâce au simple exercice de la mise en scène, et non grâce à l'artifice du scénario. Reprocher à un cinéaste matérialiste d'être trop superficiel me semble le plus beau compliment qu'on puisse lui faire. Ce qui est moins important pour vous l'est plus pour lui, et vice-versa. Et si *The Young One* est un chef-d'œuvre, c'est parce qu'il nous montre que seul l'univers matériel existe. Ce point de vue moral est théoriquement le plus apte à donner de bons films, puisqu'il oblige le metteur en scène à mettre le plus possible de vie à l'intérieur de l'image, tandis que le spiritualisme desséché d'*Une aussi longue absence* ou des films commandi-



Kay Meersman et Zachary Scott dans *La Jeune Fille.*

tés par le Vatican l'oblige à en retirer le plus possible. Ce qu'il y a d'admirable ici, c'est que nous supportons très bien pendant une heure et demi qu'aucun des personnages ne pense ou n'ait de *vie intérieure*. Chaque action, chaque geste est le produit de la nécessité vitale, de l'instinct et de la logique réunis. Les personnages étant donnés dès le départ avec toutes leurs particularités agiront de la seule façon dont ils doivent agir. Outre la haine instinctive contre les noirs, les seuls mobiles des héros sont la survie et accessoirement le confort. Pouvoir se défendre, aimer, dormir et surtout *manger*, voilà quel est le plus grand problème que l'être humain ait à résoudre. Ceci dit, on peut bien entendu se poser d'autres problèmes, la mémoire, la fidélité, le péché, mais ce sont problèmes secondaires par rapport à celui de la nourriture : si l'on ne mange pas, on ne pense pas, car l'on meurt. Ainsi s'explique le manque de sentiments des personnages : il faut avant tout que vaisselle soit faite, il faut éviter de faire tomber les œufs. Evalyn en casse, évite de justesse la gifle, qui ne la vexe nullement. Le principal est qu'elle l'évite. De même, elle ne tient aucune rigueur à Miller de ses reproches perpétuels, assez injustifiés. Chacun parle et réagit très vite, car il n'y a pas de temps à perdre. Il y a là, je dois le dire, un procédé assez facile d'accélération du jeu que l'on retrouve chez les réalisateurs secondaires. Mais ici, nous ne sommes pas surpris, car la semi-sauvagerie des personnages justifie ce comportement et Buñuel obtient de beaux effets de cette rapidité. Le travail sur la diction des acteurs, tous excellents, est supérieur à celui de l'œuvre entière de Buñuel. Il est vrai que, puisque *L'Age d'or* (1930) et *Robinson Crusoë* (1953), son autre film insulaire, étaient presque muets, il n'avait disposé jusqu'ici que de la langue espagnole. L'espagnol peut donner de bonnes choses dans le lyrisme échevelé,

mais ailleurs, quel insupportable ronronnement! Aujourd'hui, avec la langue américaine, il s'en donne à cœur joie. La surdité le handicape aussi peu que Beethoven.

Progrès aussi dans la conception même de la mise en scène, qui est d'une pureté exemplaire. Buñuel donne à voir, et c'est tout. Les effets, nombreux et démodés dans ses films des années 50, sont réduits au minimum : quelques convergences dans les enchaînements, un flash-back fauché, deux ou trois travellings avant ou arrière introductifs ou terminaux, mais inutiles et aussi cette habitude de serrer de trop près les personnages, voilà les seuls et très légers défauts. Sauf au générique, pas de musique d'accompagnement. Il y a des mouvements d'appareil, mais à part de rares promenades dans la jungle, ils sont strictements utilitaires, au contraire de ceux de *Nazarin*, qui possédaient surtout une valeur plastique et poétique. Comme dans *Viridiana*, le ton est celui de la chronique. Mais dans *Viridiana*, la parabole émarge sur la chronique, dont nous retrouvons les éléments premiers, mais sans l'art du conteur. Trop préoccupé par ses private jokes et sa structure ésotérique, Buñuel s'est désintéressé complètement du documentaire agricole, terriblement soporifique. Dans *The Young One*, au contraire, le documentaire sur la vie des insulaires est passionnant, parce que Buñuel a montré avec logique et précision tout ce qu'il fallait montrer. Ici, les private jokes se réduisent au bestiaire habituel du cinéaste, plus imposant et plus recherché qu'auparavant, mais présenté à raison d'un plan tous les cinquante avec une discrétion allusive qui ne rompt jamais la souplesse du rythme naturel du film. On y surprend les personnages les plus sympas comme les plus détestables, les racistes et les gentils, à massacrer les animaux. Le matérialisme de Buñuel est-il cruel? Non pas, il s'agit d'un acte naturel que le plan rapproché attribue d'ailleurs plus à l'auteur qu'aux personnages. En fait, la force de Buñuel est d'exposer la cruauté et le scabreux avec gentillesse et humanité. C'est la différence essentielle avec les films comparables de Renoir et Revier. Cette charité, certains la disent chrétienne, mais n'est-ce pas surtout parce qu'on devrait la trouver chez des chrétiens?

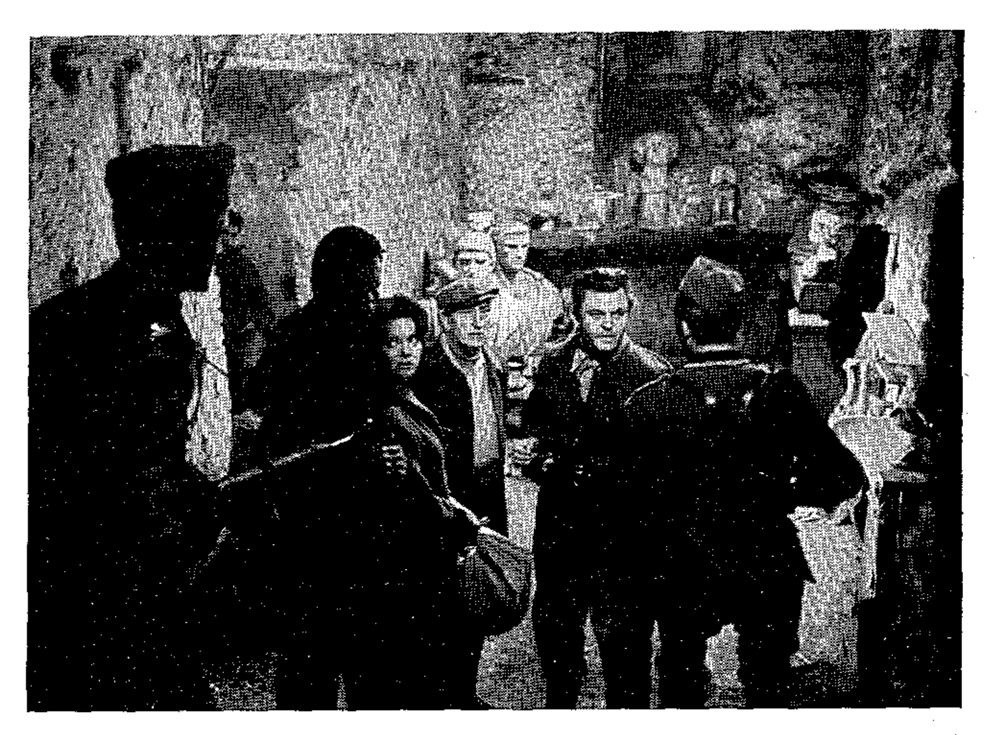
L'impression que leur donne le monde extérieur influe sur la plupart des cinéastes, les rend optimistes ou pessimistes. Avec Buñuel, ce n'est pas le cas. Il reste serein alors qu'il devrait être pessimiste. Cette attitude de vieux sage est sans doute la seule attitude concevable du matérialiste, car tous les autres cinéastes agnostiques, dont Antonioni est le plus exemplaire, débouchent sur l'ennui et l'échec.

Luc MOULLET.

Le héros et l'humaniste

ERA NOTTE A ROMA (LES EVADES DE LA NUIT), film italien de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario :* Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Brunello Rondi, Diego Fabbri. *Images :* Carlo Carlini. *Décors :* Flavio Mogherini. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation :* Giovanna Ralli, Leo Genn, Peter Baldwin, Serge Bondartchouk, Renato Salvatori, Hannes Messemer, Sergio Fantoni, Paolo Stoppa. *Production :* Productions de l'Etoile-Goldenstar, 1960. *Distribution :* Lux.

Il faut en prendre son parti. Roberto Rossellini n'a pas fini d'être incompris du public et de la critique. *Era notte a Roma*, ce film qu'il considère comme « hautement rosellinien », rencontre partout dédain et méfiance. J'avoue ne pas très bien comprendre les raisons de cet ostracisme. *Era notte a Roma* ouvre évidemment une période nouvelle dans l'œuvre du fondateur du néo-réalisme, mais il se relie étroitement à des préoccupations très anciennes, préoccupations qui se manifestaient déjà dans *Paisà* et *Europe* 51. C'est tout d'abord un film néoréaliste ne fût-ce que dans la description fi-



Renato Salvatori, Giovanna Ralli et Serge Bondartchouk dans *Les Evadés de la nuit*, de Roberto Rossellini.

dèle et précise d'un milieu déterminé. A un moment du récit, nous sommes amenés à faire connaissance avec l'aristocratie italienne, plus exactement l'aristocratie romaine. Or — ceci est un détail, mais qui a son importance — je n'ai jamais vu au cinéma un prince et une princesse aussi princiers que ceux qui apparaissent épisodiquement dans le film de Rossellini. Tout y est : la volonté de se trouver des ancêtres remontant à la plus haute antiquité, le cosmopolitisme, la prudence toute ecclésiastique de Paolo Stoppa, la politesse, la culture qui leur fait supporter la présence de l'officier allemand von Kleist, etc. Je ne dis rien du décor et du décorum qui entourent ces survivants d'une époque révolue, témoins impavides du désordre et de l'anarchie de ces temps troublés. Il s'agit sans doute de personnages épisodiques, mais c'est justement par eux que l'histoire prend tout son sens. Trois prisonniers, un anglais, un américain et un russe, essaient de reconquérir la liberté pour continuer la lutte contre l'envahisseur nazi. Les réticences de Paolo Stoppa leur offriront un témoignage supplémentaire du scepticisme italien, scepticisme qui, dans les classes dirigeantes, prend une coloration extraordinairement savoureuse que seul un Romain de vieille souche comme Rossellini pouvait rendre.

L'officier allemand qui porte un nom illustre (von Kleist) — est-ce un hasard ? — est très représentatif également de l'opposition sourde que l'aristocratie allemande opposait à ce régime de parvenus sinistres et sanguinaires qu'était l'hitlérisme. Le von Kleist de Rossellini n'a pas la morgue habituelle de sa caste, mais il a ce que le feld-marshall von Kleist — dont le cinéaste s'est peut-être inspiré — appelle la « simplicité et la probité prussiennes », la *Stockpreussentum.*

Quant à nos trois prisonniers, ils sont également très représentatifs du tempérament russe, américain et anglais. Le Russe, admirablement inter-

prêté par Bondartchouk, est naïvement orgueilleux de sa patrie, qui est à la fois la vieille patrie russe et celle du socialisme. L'Américain (Peter Balwin) est très empirique et l'Anglais (Leo Genn, absolument admirable) très détaché et très obstiné.

Il y a donc volonté chez Rossellini — et à ce titre son film est une étape essentielle de son œuvre — d'élargir les bornes assignées ordinairement au réalisme. Rossellini ne vise pas seulement à définir des milieux et des types sociaux (ces types sociaux, nous les retrouvons dans *Era notte a Roma* : c'est la faune habituelle des films italiens, faune pittoresque, toujours comique quelles que soient les circonstances), mais des *types nationaux* qu'une histoire judicieusement choisie révélera sous leur vrai jour. Un film de guerre fournit toujours l'occasion à un cinéaste cultivé et intelligent de dissiper un certain nombre d'idées reçues à propos des Anglais, des Allemands, des Russes. Il s'efforce, en raison même des conflits fratricides qui les opposent, de déceler tout ce qu'il peut y avoir d'*Européen* chez un Russe ou un Anglais. L'humanisme de Rossellini s'exprime ici sans détour, et on comprend que Rossellini revendique ce film dénigré par ces plus chauds supporters.

Telle est, en effet, la grande leçon de *Era notte a Roma*. Volonté de constituer par le cinéma les bases d'un *nouvel* humanisme, lequel s'esquisse d'ailleurs dès *Europe* 51. Dans la pensée du cinéaste italien, cette volonté est plus importante que son désir de tenir une chronique maritale. Il s'agit de redécouvrir toutes les raisons, d'espérer en l'homme, de revenir à un culte du héros qui semblait jusqu'ici l'apanage du cinéma américain. Cet héroïsme n'est pas basé sur des exploits physiques, il est à base de dignité et de rectitude. C'est aussi le refus des tabous de classe et le refus de la science, dans la mesure où la science tend à donner une vision mécanique (donc défigurée) de l'homme. Et si christianisme il y a, il n'existe que dans la mesure où il ne s'oppose pas à l'idée que Rossellini se fait de l'homme. Rossellini n'est chrétien que dans la mesure où le christianisme reconnaît en l'homme *une personne* qu'il faut traiter comme telle.

En ce sens donc, *Era notte a Roma* dissipe une équivoque. On voyait dans le cinéma de Rossellini l'illustration du *pouvoir miraculeux* de la grâce. Or, cette théologie de la grâce me paraît, à y réfléchir, bien superfétatoire. *Europe* 51, *Stromboli*, *Voyage en Italie* sont moins une apologie du miracle que les débuts d'une enquête sur la situation et la destination de l'homme. L'Ingrid Bergman d'*Europe* 51, par exemple, accède à la sainteté en se désolidarisant des impératifs de sa classe, et des exigences de la société tout entière. Elle fait scandale dans la mesure où, faisant sécession avec le monde, elle vise à incarner une idée de l'homme transcendant sa simple détermination sociale. Je veux dire · elle accède à une morale toute personnelle qui, aux yeux du monde, est parfaitement immorale. Le christianisme de Rossellini est donc rigoureusement éthique, et il ne faut pas s'étonner de le voir s'intégrer à une morale encore plus générale qui est l'*humanisme*.

Aussi est-il facile de comprendre la déception des défenseurs du rossellinisme ancien style (peut-être tout bonnement de l'idée qu'ils s'étaient faite de Rossellini). Ils ont le sentiment que Rossellini tourne casaque à ses idéaux d'antan. Je croirais plutôt qu'il les a approfondis, et que son christianisme n'a été qu'un *avatar* dans le développement de sa pensée.

Ces considérations générales ne doivent pas masquer l'intérêt purement esthétique de *Era notte a Roma*. L'emploi systématique de l'objectif à foyer variable se révèle efficace parce qu'il est parfaitement accordé au propos essentiel de Rossellini. Le réalisme de l'auteur de *Paisà* est un réalisme moral : il est donc indispensable que notre cinéaste soit toujours en mesure de scruter la pensée profonde de ses héros. Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont des rapports humains, et il doit donc aller au plus pressé et non pas s'embarrasser de la rhétorique habituelle du cinéma. D'où un style de mise en scène qui peut choquer les puristes et qui risque de le faire considérer comme un amateur, mais qui est diablement en situation et qui ne cède jamais au désir vain chez cet auteur de faire de l'art pour l'art.

Jean DOMARCHI.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Attrape-nigauds

THE RAT RACE (LES PIEGES DE BROADWAY), film américain en Technicolor de ROBERT MULLIGAN. *Scénario* : Garson Kanin, d'après sa pièce. *Images* : Robert Burks. *Musique* : Elmer Bernstein. *Interprétation* : Tony Curtis, Debbie Reynolds, Jack Oakie, Kay Medford, Don Rickles, Joe Bushkin. *Production* : Perlberg-Seaton, 1959. *Distribution* : Paramount.

Il est toujours gênant de reconnaître qu'on s'est trompé sur le compte d'un metteur en scène. Mais comment faire autrement, quand on le voit signer coup sur coup *Le Roi des Imposteurs* et ces *Pièges de Broadway* qui ajoutent à la niaiserie du sujet une platitude déconcertante dans la réalisation ? On trouve dans le nouveau film de Robert Mulligan beaucoup d'éléments empruntés aux comédies américaines d'avant guerre, ce qui ne contribue pas peu à l'impression de « vieillot » qui s'en dégage. Choisir des personnages en butte aux difficultés de l'existence (au lieu d'une jeunesse dorée) et un cadre broadwayien (au lieu de la 5e Avenue) ne suffit pas à renouveler Capra. Au contraire, cela met en évidence les défauts du genre et nous prouve, si besoin en était, qu'il est bien mort.

J'avoue que je ne vois pas ce qui a bien pu inciter Mulligan à cette entreprise. Sa mise en scène est terne et sans invention de bout en bout. A la limite (s'il n'y avait la couleur), on croirait assister à la projection, en salle, d'un film de série pour la télévision. Les rares éclairs de malice, dans les scènes où apparaissent Jack Oakie ou le souteneur du dancing, ne suffisent pas à compenser la pauvreté (ou même l'absence) d'idées. Là où il eût fallu une outrance caricaturale, Mulligan se contente de recopier sur l'écran des gags de scénario d'une timidité déconcertante. On songe avec nostalgie aux effets burlesques qui paraient le comportement des gangsters de *Party Girl*. Mais Mulligan n'est pas Nicholas Ray. Une trop longue fréquentation de la Télévision lui a fait sans doute ignorer l'utilisation de la couleur comme élément dramatique. Celle-ci n'ajoute ni ne retranche rien au vide qui nous engloutit.

Certes, l'adoption d'un point de vue « néo-réaliste » dans une comédie « presse du cœur » aurait pu être désopilante. Mais je soupçonne Mulligan de prendre au sérieux ses personnages. Accordons cependant, après son exil dans ces « notes sur d'autres films », un sursis à l'auteur de *Prisonnier de la peur*, avant de décider qu'il n'est bon que pour la télévision. — F. H.

Débarbouillage

THE HOODLUM PRIEST (LE MAL DE VIVRE), film américain d'IRVIN KERSHNER. *Scénario* : Joseph Landon et Don Deer. *Images* : Haskell Wexler. *Musique* : Richard Markowitz. *Interprétation* : Don Murray, Larry Gates, Cindi Wood, Keir Dullea, Logan Ramsey. *Production* : Don Murray-Walter Wood, 1961. *Distribution* : Artistes Associés.

Faire des pronostics sur l'avenir des « jeunes metteurs en scène américains » est devenu un sport de plus en plus périlleux : trop de déceptions nous ont conduits, depuis deux ans, à plus de prudence. Par surcroît, *Hoodlum Priest* est bien loin d'être le genre de film que l'on puisse avoir envie de défendre d'un seul bloc : essayons pourtant.

Quoi que l'on pense des problèmes de la jeunesse délinquante, du rôle des éducateurs et de la société, et de l'intervention des ecclésiastiques dans ces questions délicates, le scénario est, tous comptes faits, dégueulasse, confus et paternaliste ; le traitement, habile, roublard et d'un jésuitisme trop sournois pour être honnête ; le dialogue, parfois surprenant de franchise (mais sans doute est-ce le comble de la ruse crypto-vaticane ?).

Passons ; ce n'est donc pas le genre d'histoire que l'on accepte de suivre pendant une heure et demie. Or le fait est là : on reste assis, on regarde ; ces gens, que l'on n'aurait aucune envie de rencontrer dans la rue, existent et vivent, et le décor autour d'eux, rues, chambres, prisons, tribunaux, avec une évidence physique devenue rare outre-Atlantique. Pourquoi ? Kershner est un cinéaste : mot galvaudé, bien sûr ; mais comment nier la force brute de l'image, de l'angle, du rythme des plans ? Disons qu'il y a là comme une tentative de synthèse, naïve et fruste, des traditions du film criminel d'il y a vingt ans et plus (les références aux *Anges aux figures sales*, par exemple, sont précises et nombreuses), et du ton nerveux, survolté des Ray et Aldrich d'il y a un lustre. Dans ce raccourci de vingt ans d'Hollywood est peut-être l'essentiel du charme ambigu, mais certain, de ce petit film. — J.R.

Ces notes ont été rédigées par FEREYDOUN HOVEYDA et JACQUES RIVETTE.

FILMS SORTIS A PARIS DU 5 JUILLET AU 1er AOUT 1961

8 FILMS FRANÇAIS

Les Livreurs, film de Jean Girault, avec Darry Cowl, Francis Blanche, Max Montavon, Jean Le Poulain, Micheline Luccioni, Mario David, Sacha Briquet. — Film à sketches : le canevas est ingénieux, les situations discutables, le traitement catastrophique. Le couple Cowl-Blanche est artificiel et sans la moindre efficacité comique.

Me faire ça à moi, film de Pierre Grimblat, avec Eddie Constantine, Bernadette Lafont, Jean-Louis Richard, Pierre Grasset, Henri Cogan, Rita Cadillac. — Le moins mauvais film de Constantine, non tant à cause du scénario (anodin) ou de la réalisation (impersonnelle) que d'un certain nombre d'astuces de présentation : on en reste toujours au niveau des intentions mal abouties. La fin, à l'américaine, n'est pas déplaisante. Rita Cadillac non plus, que malheureusement on voit trop peu.

Les Moutons de Panurge, film de Jean Girault, avec Darry Cowl, Pascale Roberts, Michel Yakhontoff, Christine Masson, Jean Piat, Ellana Cardy, Robert Burnier, Jacques Dynam. — Pour tenter une satire de la vie moderne, il faut être un peu plus que Tati ; ce n'est pas le cas. Girault est suffisamment mouton pour se faire suiveur, pas assez pour se jeter à l'eau.

Première brigade criminelle, film de Maurice Boutel, avec Dora Doll, Jacques Dumesnil, Howard Vernon, Carl Studer, Jacqueline Joubert, Jean Vinci. — Un savant, des espions qui ignorent le B.A. BA de leur métier. Mis en scène par un homme qui ignore le B.A. BA du cinéma.

Réveille-toi chérie, film en Eastmancolor de Claude Magnier, collaboration technique de Jean Mousselle, avec François Périer, Geneviève Cluny, Daniel Gélin. — L'auteur de la pièce a trouvé metteur en scène à sa masure : lui-même. Pour dormir en paix.

Samedi soir, film de Yanick Andréi, avec Daniel Cauchy, Anne-Marie Bellini, Françoise Deldick, Catherine Saussol, Eric Le Hung. — Procède par accumulation de poncifs (on passe en revue tout ce qui peut arriver un samedi soir) et d'effets : montage à l'esbrouffe et tarte à la crème de la fête foraine ou du match de boxe. Patauge dans des réminiscences mal digérées qui vont de Godard à Antonioni. Trémolos habituels sur les « deux jeunesses » : on flatte la première, et on fait confiance à la police pour résoudre le problème de la seconde.

Tonnerre sur le monde, film en Eastmancolor d'Arcady. — Sur le thème de la faim dans le monde, réquisitoire d'une avocate, illustré à l'aide de vues fixes.

Le Trésor des Hommes bleus, film en Eastmancolor d'Edmond Agabra, avec Lex Barker, Marpessa Dawn, Odile Versois, Frank Villard, Michèle Bally. — Aventures dans un Maroc de convention. L'auteur n'en sait pas assez pour faire un honnête film d'aventures et est trop prudent pour aller jusqu'à l'abracadabrant. Imagerie de pacotille.

7 FILMS AMERICAINS

The Adventures of Huckleberry Finn (*Les Aventuriers du fleuve*), film en Cinémascope et en Métrocolor de Michael Curtiz, avec Tony Randall, Eddie Hodges, Archie Moore, Patty McCormack, Buster Keaton. — Mark Twain dans la Metro : les petits monstres font leur numéro de chien savant devant toiles peintes et transparences.

Esther and the King (*Esther et le Roi*), film en Cinémascope et en Technicolor de Raoul Walsh, avec Joan Collins, Richard Egan, Denis O'Dea, Daniella Rocca, Sergio Fantoni, Rik Battaglia. — Voir article de Jacques Joly dans notre précédent numéro, page 17.

Man or Gun (*Calibre 44*), film en Naturama d'Albert C. Gannaway, avec Mac Donald Carey, Audrey Totter, James Craig, James Gleason, Waren Stevens. — Dans la bonne tradition du western millésimé, après *Winchester* 73, *Colt* 45, *Fart West* 89 et avant *Barillet* 98 ou *Derringer* 59 ; ce film fauché, bâclé, mal monté, mais bâti sur un habile scénario type, dégage un charme certain.

The Rat Race (*Les Pièges de Broadway*). — Voir note de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 61.

Surrender Hell (*Guerilla aux Philippines*), film de John Barnwell, avec Keith Andes, Susan Cabot, Paraluman, Nestor de Villa. — Barnwell est un spécialiste des Philippines. Qui a vu l'un de ses films en sait assez sur les autres et peut tout de suite leur dire adieu.

This Could be the Night (*Cette nuit ou jamais*), film en Cinemascope de Robert Wise, avec Jean Simmons, Paul Douglas, Anthony Franciosa, Julie Wilson, Joan Blondell. — Une institutrice pucelle devient secrétaire de boîte de nuit et veut le rester. Cette situation standard et ce personnage standard ont trouvé le metteur en scène adéquat.

The Young One (*La Jeune Fille*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 55.

6 FILMS ITALIENS

L'assedio di Siracusa (*La Charge de Syracuse*), film en Totalscope et en Technicolor de Pietro Francisci, avec Rossano Brazzi, Tina Louise, Sylva Koscina, Enrico Maria Salerno, Gino Cervi. — Nous étions par principe favorables au retour sur les écrans du sympathique Archimède que nous avions perdu de vue, depuis *Cabiria*. Ainsi perd-on ses illusions.

Il bell'Antonio (*Le Bel Antonio*), film de Mauro Bolognini, avec Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur, Rina Morelli. — Le Bolognini du mois se trouve être en léger progrès par rapport aux précédents, grâce à son scénario tiré du roman bien connu de Vitaliano Brancati. Mastroianni compense par sa seule présence physique les complaisances et la mollesse de la facture.

Il cavaliere dai Cento Volti (*Le Retour de Robin des Bois*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Pino Mercanti, avec Lex Barker, Liana Orfei, Livio Lorenzon, Gérard Landry, Anny Alberti. — Les Italiens, en fin de compte, ont le Moyen Age déficient. Question de tempérament, sans doute, mais aussi de moyens, les colons américains n'ayant jamais eu à abandonner en terre romaine de décors postérieurs au IIIe siècle.

I dolci inganni (*Les Adolescentes*), film d'Alberto Lattuada, avec Catherine Spaak, Jean Sorel, Christian Marquand, Claudio Gora, Patrizia Bini. — Marquand, de nouveau, joue au loup dans une récréation. La veulerie, non sans naturel, de Lattuada, a trouvé ici un terrain favorable. L'auteur est de toute évidence plus à l'aise dans ce genre de sujet que dans beaucoup de ceux, plus prétentieux, qu'il a illustrés jusqu'ici.

Era notte a Roma (*Les Evadés de la nuit*). — Voir critique de Jean Domarchi, dans ce numéro, page 58.

Teseo contro il Minotauro (*Thésée et le Minotaure*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Silvio Amadio, avec Bob Mathias, Rossana Schiaffino, Alberto Lupo, Rik Battaglia. — Nous avons droit, en fait de minotaure, au même monstre, à un œil près, qui opérait déjà dans *Le Géant de Thessalie*. Quant au reste, fadeur et convention. L'histoire est belle, mais qui pourrait la traiter sinon le tandem Borgès-Resnais ?

2 FILMS ANGLAIS

Bluebeard's Ten Honeymoons (*La Dixième Femme de Barbe-Bleue*), film de W. Lee Wilder, avec George Sanders, Corinne Calvet, Patricia Roc, Ingrid Hafner, Jean Kent, Great Gynt. — Les Anglais sont toujours hantés par les histoires de Landru. Trop sans doute ; ils n'arrivent jamais à prendre vis-à-vis de tels sujets le recul qui les justifierait. On a bien essayé de l'humour, mais là, ce qui cloche, c'est justement le trop grand recul.

The Secret Partner (*Scotland Yard contre X*), film de Basil Dearden, avec Stewart Granger, Haya Harareet, Bernard Lee, Hugh Burden, Lee Montagu, Norman Bird. — Chantage, cambriolage et raccolage, telle est toujours la recette du film policier britannique.

2 FILMS ALLEMANDS

Kirmes (*Je ne voulais pas être un nazi*), film de Wolfgang Staudte, avec Juliette Mayniel, Goetz George, Hanz Mahnke. — Bien sûr, ils ne voulaient pas. Et Staudte ne voulait pas faire un mauvais film.

Le Mystère de l'araignée verte, film de Franz Marischka, avec Adrian Hoven, Renate Ewert et la participation de Jacqueline Boyer. — Deux fois plus mauvais que les Marischka habituels : cette fois, le scénario aussi est de lui.

1 FILM ESPAGNOL

La Encrucijada (*L'Homme de la frontière*), film d'Alfonso Balcazar, avec Jean-Claude Pascal, Amalia Gade, Jaime Avellan, Roberto Camardiel, C. Casaravilla. — Espagnolade de série.

1 FILM SOVIETIQUE

La Proie, film en Sovcolor de Lev Goloub, avec Ania Kamenkova, Vova Gousskov, N. Barnine, V. Rorofeiev. — Deux enfants traqués par les S.S. Sujet, gosses, ficelles en or. Le réalisateur tire dessus pour obtenir tantôt un peu de rire, tantôt beaucoup de larmes.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 3 NF (Etranger : 0,25 NF de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union Française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Etudiants et Ciné-Club : 28 NF (France) et 32 NF (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1961

SEMAINE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE



Dans le cadre des échanges culturels entre l'U.R.S.S. et la France, sera présenté, dans la deuxième quinzaine de septembre, au cinéma MARIGNAN un panorama des dernières productions du cinéma soviétique.

Au programme, parmi de nombreux films :

Ciel Pur, de Grégori Tchoukhraï, grand prix du 2e Festival de Moscou.

Résurrection, de Michel Chveitser, d'après l'œuvre de Léon Tolstoï.

Les Cosaques, de Vassili Pronine, d'après l'œuvre de Léon Tolstoï.

Les Amours d'Aliocha, de S. Toumanov et G. Tchukine.





Ainsi que des courts métrages :

Le Poulain, de V. Fétine, d'après Cholokov.

Vanka, de E. Botcharov.

Aniouta, de M. Andjaparidzé.

Une Vengeance, de I. Poplavskaïa.

Ces trois derniers d'après des nouvelles de Tchékov

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 NF.